Musikalische Gestaltung im Spiegel der physiologischen Resonanz

DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der Hansischen Universität zu Hamburg

vorgelegt von

HANS-WALTER HÖVERMANN
aus Harburg-Wilhelmsburg I.

Hamburg 1938

Gutachter: Prof. Dr. Wilhelm Heinitz
Mitgutachter: Prof. Dr. Georg Anschütz

Mündliche Prüfung: 19. Dezember 1936

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Druck: A. Preilipper, Hamburg 11, Admiralitätstr 16 / Fernruf 36 50 89

MEINEN ELTERN!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548104_0110

INHALTSÜBERSICHT.

	Seite
Vorwort	VII
Literaturverzeichnis	IX
I. Einführung in das Problem „Physiologische Resonanz". Vorarbeiten und Diskussion der wissenschaftlichen Fragestellung	1
II. Feststellung neuer Stilkriterien im Sinne der Physiologischen Resonanz	15
III. Die Stile verschiedener Meister gegensätzlicher Typen	31
Beispieltabellen I—IV	37
Notenbeispiele I—IV	41
Abbildungen I—VII	45

VORWORT.

Die vorliegende Arbeit geht zurück auf eine Anregung meines verehrten Lehrers Prof. Dr. Wilhelm Heinitz. Prof. Heinitz hat sich — im Rahmen der Hamburgischen Schule der „Vergleichenden Musikwissenschaft" — mit dem Problem „Musikalisches Kunstwerk als biologische Funktionsäußerung" (Lach), „Ausdrucksgestaltung und physiologische Resonanz" besonders eingehend beschäftigt und seinen Hörern die wichtigsten Forschungsergebnisse in den entsprechenden Übungen und Praktika übermittelt. So bot sich die Gelegenheit, „mit der Entwicklung von Hypothesen, Theorien und Gesetzlichkeiten aus der unmittelbaren lebendigen Praxis heraus vertraut zu werden" (Heinitz). Eine Reihe von Teilproblemen, wie sie sich im Verlaufe der Heinitzschen Forschungen ergaben, sollen durch Spezialarbeiten weiter ausgebaut werden. Auch diese Arbeit will einzelne dieser Forschungsergebnisse näher charakterisieren, sie auf die Musikwissenschaft anwenden und damit einen bescheidenen Beitrag zu dem Problem „Physiologische Resonanz" liefern.

An dieser Stelle sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß jeder, der über eine genügende motorische Beanlagung und Bewegungsbereitschaft sowie eine ausreichende Fähigkeit zur Selbst- und Fremdbeobachtung verfügt, alle hier diskutierten Bewegungsprobleme an sich selbst nachprüfen und kontrollieren kann. Ohne die Erfüllung dieser Voraussetzungen dürfte allerdings ein richtiges Verständnis der folgenden Arbeit kaum möglich sein.

Zum Schluß möchte ich allen, die zum Entstehen dieser Arbeit irgendwie beigetragen haben, danken, insbesondere Herrn Henry Nuppnau vom Phonetischen Laboratorium Hamburg für die Stehbild- und Filmaufnahmen, vor allem aber Herrn Prof. Dr. Heinitz für viele Hinweise und Anregungen.

LITERATURVERZEICHNIS.

1. *Anschütz, G.:* Farbe-Ton-Forschungen. Leipzig 1927.
2. — Kurze Einführung in die Farbe-Ton-Forschung. Leipzig 1927.
3. — Die Farbe als seelischer Ausdruck, Der Pelikan Nr. 37. Hamburg 1930.
4. — Abriß der Musikästhetik. Leipzig 1930.
5. *Becking, G.:* Über ein dänisches Schulliederbuch, über Mitbewegungen und Gehaltsanalyse. ZMW 6, 1923, S. 100 ff.
6. — Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Augsburg 1928.
7. *Bücken, E.:* Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne, im Handbuch der M. W. v. E. Bücken. Potsdam.
8. *Eberhardt, S.:* Der Körper in Form und Hemmung. München 1926.
9. *Fürst, L.:* Der musikalische Ausdruck der Körperbewegung in der Opernmusik. Miesbach 1932.
10. *Giese, F.:* Individuum und Epoche in Taktierbewegungen, Archiv für die gesamte Psychologie. Leipzig 1934, Bd. 90, S. 380 ff.
11. *Heinitz, W.:* Strukturprobleme in primitiver Musik. Hamburg 1931.
12. — Erster Bericht der „Gesellschaft zur wissenschaftlichen Erforschung musikalischer Bewegungsprobleme". Vox, 20. Jahrg. 1934, Heft 3—4, S. 54 ff.
13. — Zweiter Bericht. Vox, 1934, Heft 5—6, S. 120 ff.
14. — Dritter Bericht. Vox, 1935, Heft 1—6, S. 70 ff.
15. — Vierter Bericht. Vox, 1936, Heft 1—3, S. 22 ff. Vgl. auch S. 1 ff.: „Untersuchungen über die Beziehungen zwischen allgemeinen und Phonationsbewegungen" von E. Hülse, G. Panconcelli-Calzia und W. Heinitz.
16. — Musikwissenschaftliche Vergleiche an vier afrikanischen Gesängen. Vox, 1935, 21. Jahrg., Heft 1—6, S. 23 ff.
17. — Instrumentenkunde, im Handbuch der M. W. v. E. Bücken. Potsdam.
18. *Klages, L.:* Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. Leipzig 1923.
19. — Handschrift und Charakter. Leipzig 1929.
20. *Lachmann, R.:* Die Musik der außereuropäischen Natur- und Kulturvölker, im Handb. d. M. W. v. E. Bücken.
21. *Naunyn, B.:* Die organischen Wurzeln der Lautsprache des Menschen. München 1925.
22. *Nohl, H.:* Stil und Weltanschauung. Jena 1920.
23. *Rutz, O.:* Neue Entdeckungen von der menschlichen Stimme. München 1908.
24. — Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck. Leipzig 1911.
25. — Sprache, Gesang und Körperhaltung. München 1911.
26. — Typen-Stimmbildung. Leipzig 1920.
27. — Menschheitstypen und Kunst. Jena 1921.
28. — Vom Ausdruck des Menschen. Celle 1925.
29. — Grundlagen einer psychologischen Rassenkunde. Tübingen 1934.
30. *Sievers, E.:* Ziele und Wege der Schallanalyse. Heidelberg 1924.
31. *Walker, E.:* Das musikalische Erlebnis und seine Entwicklung. Göttingen 1927.
32. *Wundt, W.:* Grundriß der Psychologie. Leipzig 1902.
33. Über Fr. Saran, F. Krueger, G. Borchers vgl. Rutz 24.

Nachtrag zum Literaturverzeichnis.

34. *Bukofzer, Max:* Die musikalische Gemütsbewegung, Erlebnisse, Erkenntnisse, Bekenntnisse. Leipzig 1935.
35. *Heinitz, W.:* Die vergleichende Musikwissenschaft als Instrument der Stil- und Rassenkunde. Forschungen und Fortschritte, 11. Jahrgang, Nr. 3. Berlin 1935.
36. — Was kann die vergleichende Musikwissenschaft zur Indogermanenfrage beitragen? Festschrift für H. Hirt. Heidelberg 1935.
37. *Moser, H.-J.:* Lehrbuch der Musikgeschichte. Berlin 1936.

I. EINFÜHRUNG IN DAS PROBLEM „PHYSIOLOGISCHE RESONANZ".

Vorarbeiten und Diskussion der wissenschaftlichen Fragestellung.

„Ausdruck (Expression) ist alles, wodurch der innere Mensch, also das Seelisch-Geistige im Menschen, sich offenbart, sei es im Äußeren des Leibes, sei es in anderer Weise, in der umgebenden Materie, durch Schallwellen, Geräusche, Sprechen, Singen, durch schriftstellerische, dichterische, musikschöpferische, zeichnende, formende und schreibende Tätigkeit" (28).

Das Persönliche also, die seelisch-geistige Art eines Menschen bedingt sein Handeln und Schaffen. Sie ist die treibende Kraft, die ihn zwingt, sich in einer ihm charakteristischen Art — oft gegen Verstandeserwägungen — mit seiner Umwelt auseinanderzusetzen; sie formt seine Werke[1], die er je nach seiner individuellen Begabung in der hör- oder sichtbaren Welt gestaltet. Sie prägt — vielleicht „in fortwährender Konkurrenz mit den Gesetzen der Materie" (28) — seinen physiologischen Gesamtausdruck, seine Physiognomie: körperliche Bewegungen im weitesten Sinne, Atmung, Gesten werden vom Persönlichen bestimmt und symbolisieren es. Beide, das Werk, das von einer seelisch-geistigen Art gestaltet wurde und die von ihr beim Schaffensprozeß bedingten physiologischen Funktionen entsprechen einander: als Ergebnisse eines „Ausdrucksbegehrens" sind sie untrennbar verbunden[2]. — Der Tondichter offenbart sein Denken und

---

[1] Den Begriff „Werke" möchten wir hier sehr weit gefaßt wissen; wir wollen darunter nicht nur Kunstwerke, künstlerisch disponierte Werke, verstehen, sondern Ausdrucksbewegungen des Persönlichen überhaupt, die sich irgendwie „in der umgebenden Materie offenbaren" (s. o.), etwa sprachliche Äußerungen, „Aussprüche", Briefe usf. (Später für uns wichtig.) Dabei möchten wir keine grundsätzlichen Unterschiede sehen zwischen profan geordneten und künstlerisch geordneten Werken, insofern beide Ausdruck des Persönlichen sind. Wenn wir später dennoch vom Kunstwerk sprechen, so meinen wir damit ein Werk, das sich der Kunst als Medium, als Sprache für einen bestimmten Erlebnisinhalt bedient. Die Definition von W. Heinitz, ein Werk sei künstlerisch, wenn es sein Urheber aus einer geistigen Idee heraus nach harmonisch ausgeglichenem Wechsel von Spannung und Entspannung geordnet hat, dürfen wir dabei auch für uns gelten lassen. (Für unsere Betrachtungen ist es jedoch letzten Endes gleichgültig, ob wir einer Gestaltung das Prädikat künstlerisch zuerkennen dürfen oder nicht.)

[2] Für den Fortgang unserer Arbeit hielten wir es für notwendig, die Gedanken von Rutz noch einmal zu formulieren, und zwar in etwas anderer

Fühlen in seiner Kunst, der Musik. In ihr kann er seine Erlebnisse formen und in sich und durch sich zum Kunstwerk gestalten. Sein ganzes Ich, seine gesamte Persönlichkeit ist bei dem Schöpfungsakt beteiligt: die seelisch-geistige Erregung und Bewegung fließt in das Körperliche über, teilt sich dem Körper mit, wobei jede Faser mit Spannung erfüllt und vom Schaffenserlebnis durchpulst wird. (Vgl. „Er ist mit Leib und Seele dabei".) Das Seelisch-Geistige und Körperliche als lebendige Einheit gestalten das Erlebnis; aus „organischer Bewegung" heraus formen sie es mit musikalischen Ausdrucksmitteln zum organischen Ganzen, zum Kunstwerk. Vgl. hierzu W. Heinitz (11): „Das primär Wesentliche des Begriffs Musik sehen wir nicht im Klanglichen (Akustischen), sondern in der Bewegung (im organisch Motorischen), die natürlich bedingt ist durch psychologische Akte. Damit entwachsen nicht nur Dichtkunst, Musik und Tanz, sondern auch Baukunst, Bildkunst und Malerei, der gleichen Wurzel, nämlich der Bewegung." — Dieses Kunstwerk existiert am reinsten im Komponisten, in seiner Vorstellung. Er kann es vollkommen erleben, aber — wahrscheinlich — nicht ebenso vollkommen aus sich herausprojizieren und realisieren. Die Notenschrift, mit der er seine Melodien fixiert, ist nicht fein genug, um alle Regungen aufzufangen und wiederzugeben. Der Schaffende muß seine Gedanken mit denselben Mitteln, denselben Symbolen materialisieren, mit denen ein anderer ein vielleicht völlig anders geartetes Werk darstellt. Besondere Feinheiten, die die Handschrift — „die auch die zartesten Schwankungen der erzeugenden Funktion bewahrt" (19) — auszudrücken vermag, werden durch die Drucklegung zerstört. So kann der Komponist — nach unserm Dafürhalten — nur eine möglichst wenig heterogene, nicht aber homogene Notierungsweise wählen[3]. — Im Notenbild hat das musikalische Kunstwerk greifbare Gestalt gewonnen; seine Struktur (z. B. die absolute Höhenlage, Artikulation, Tempo) ist festgelegt. Eine besonders wichtige Komponente, zugleich „wahrscheinlich eins der empfindlichsten Merkmale für den Ausdrucksstil" (13) bildet die Verklanglichung. Eine Melodie kann nur von dem Instrument erfüllt werden, aus dessen klanglicher Vorstellung heraus sie konzipiert wurde. So kann z. B. ein Oboenthema von jedem beliebigen Instrument dargestellt, aber nur aus dem „Oboenklangklima" heraus restlos verstanden werden. Die heterogene Verklanglichung kann, besonders wenn sie beabsichtigt und beherrscht erfolgt, zum wichtigen stilistischen Faktor werden (vgl. auch 13); immer aber wird sie

Reihenfolge. Wir möchten Rutz vollkommen beipflichten, wenn es ihm um die Feststellung zu tun sein sollte, daß das Seelisch-Geistige sich primär im „Äußeren des Leibes" und sekundär „in der umgebenden Materie" offenbare. (Rutz betont es hier allerdings nicht ausdrücklich.) Wenn wir (im Interesse unserer Arbeit) zuerst die in die Materie projizierten Ausdrucksformen erwähnt haben, so wollten wir damit nicht zugleich ihre Priorität ausdrücken. Wir glauben, daß es aus unserer Darstellung auch ohne weiteres hervorgeht.

[3] In einer bewegungsmäßigen oder klanglichen Darstellung könnte er sein Erlebnis zwar (im Augenblick) vollkommen übermitteln, aber nicht überliefern. In unseren späteren Betrachtungen sind wir ausschließlich auf das Notenbild angewiesen.

u. E. das Verständnis einer Melodie zunächst erschweren und die Klarheit des Erlebnisbildes trüben[4].

Der Komponist hat sein Erlebnis „in die Materie projiziert", es notenschriftlich fixiert und verklanglicht. So kann es der Nachgestaltende empfangen. Dabei muß er mithelfen, die Hindernisse, die die Materie dem Formungswillen des Schöpfers irgendwie in den Weg gelegt hat, zu überwinden. Er muß die Schichten durchdringen, die ihn vom Urerlebnis trennen und „durch überzeugte Hingabe an das Wollen des Komponisten" dessen Standpunkt zu erreichen suchen, dann erst kann er möglichst urhebergetreu nacherleben und nachgestalten. Urhebergetreu — er soll nicht s i c h im Werke darstellen, es nicht durch sich zu etwas Neuem umformen und seine „Auffassung" zur Diskussion stellen wollen, sondern durch artgemäße Interpretation das Urerlebnis rein zu übermitteln suchen. Wenn er „sich" nicht weitgehend ausschaltet, da er sich ja selbst stört, schwächt er die ursprüngliche Erlebniskraft des Werkes, wenn auch seine Darstellung durch Kompensationen (meist artikulatorischer Art) in sich geschlossen sein kann und den Hörer zu überzeugen vermag.

Die Voraussetzungen für eine urhebernahe Nachgestaltung kann sich der Interpret durch das Werk selbst schaffen. Wenn er sich das Notenbild wieder verlebendigt (zunächst am besten vorstellungsmäßig, durch inneres Singen; in eine klingende Reproduktion trägt er von sich aus leicht störende Elemente hinein), zwingt ihn die „Physiognomie" des Werkes zu einer bestimmten Einstellung, sie ruft zunächst eine „physiologische Resonanz[4a]" hervor. (Allerdings nur beim intensiven Nacherlebenwollen, bei williger Hingabe an das Werk.) Die Funktionen seines Körpers werden beim Nacherleben weitgehend urhebergetreu: er atmet und bewegt sich wie der Schöpfer bei der Konzeption seines Werkes. Ob diese physiologische Reaktion auf eine Gestaltung eine entsprechende psychologische Einstellung bedingt,

---

[4] Wir haben uns hier etwas eingehender mit Notenschrift und Verklanglichung beschäftigt, weil sie oft die Fehlerquelle für eine falsche Reaktion und Nachgestaltung bilden (s. u.). So vermag z. B. die kleinste intervallische, metrische und — für uns besonders wichtig — artikulatorische „Falschnotierung", eine scheinbar geringe Verschiebung und Änderung (etwa nachträglich aus ästhetischen Gründen vorgenommen, um die Gestaltung irgendwie „abzurunden") störend in den Organismus einer Melodie einzugreifen. Einer Spezialarbeit muß es vorbehalten bleiben, zu untersuchen, wieweit gerade eine heterogene Artikulation den Sinn eines Themas zu entstellen vermag. Wir müssen bei unseren späteren Versuchen die Artikulation eindeutig festlegen, um so einen einheitlichen Beobachtungswinkel zu schaffen. — Eine heterogene Verklanglichung wird dadurch begünstigt, daß ein Komponist z. B. „am Klavier komponiert", d. h. ein Thema am Klavier konzipiert; oder es vor sich hinsingt und „pfeift", ohne dabei (vorstellungsmäßig) von der Klanglichkeit des Instrumentes, das dies Thema darstellen soll, auszugehen. Wenn er sich nicht freimacht von den klanglichen Eigenschaften des Klaviers oder der Singstimme, wird er typische Klavier- oder Gesangsmelodien entwerfen, die er dann von einem anderen Instrument erklingen läßt. Oft muß dann der Spieler „gegen sein Instrument" spielen, um auszugleichen. In dieser Beziehung wird u. E. von vielen Komponisten gesündigt.

[4a] Der Terminus „physiologische Resonanz" stammt von W. Heinitz. (Vgl. 13, S. 121, 3. Absatz; 16, S. 26; 36.)

ob ein Werk beim Nacherlebenden auch gleiche oder ähnliche Gefühle auslöst wie beim Schöpfer, ist dabei an und für sich völlig belanglos[5]. Jedenfalls ist die durch die Physiognomie des Werkes geforderte Gesamteinstellung des Organismus die Bedingung für ein bestmögliches Nacherleben und Nachgestalten. Ohne sie „kein wirklicher Kunstgenuß, keine richtige Wiedergabe, keine stilgemäße Aufführung in Theater und Konzert" (28). Vgl. hierzu auch Eduard Sievers: „Weder volles Verständnis noch reine Reproduktion ohne auch körperliche Anpassung an den Körperzustand des Schöpfers jenes Kunstwerks während dessen Konzeption[6]" (30).

Für die bewegungsmäßige und klangliche Darstellung eines Werkes werden die physiologischen Reaktionen besonders wichtig.

[5] Wir können uns vorstellen, daß zwei Interpreten ein und dasselbe Werk sehr ähnlich darstellen. Beide sollen es geistig beherrschen (z. B. seine formale Struktur), beide sollen aus einer ähnlichen, wenn nicht gleichen physiologischen Einstellung heraus gestalten. (Ihre Klanggebung würde dann sehr ähnlich sein.) Trotzdem können beide entgegengesetzte seelische Erlebnisse haben. Wir dürfen also nicht von verwandtem physiologischen und — in unserm Falle — auch geistigem Erleben ohne weiteres auch auf verwandtes seelisches Erleben schließen.

[6] Gerade in Fachmusikerkreisen wird oft die Frage aufgeworfen, was Musik und Körperlichkeit überhaupt miteinander zu tun hätten. Wir glaubten daher einen Grund zu haben, von uns aus eine, wenn auch einfache Darstellung dieses Problems zu versuchen: Eine Melodie kann nur akustisch oder optisch (notenbildlich) übermittelt und folglich auch nur auditiv oder visuell, also sinnlich, perzipiert werden. (Vgl. „Nihil est in intellectu, quod non prius fuerit in sensu" Locke). So übertragen sich z. B. bei einem klanglichen Reiz die Schwingungen der Luft auf das Trommelfell, das zum Mitschwingen veranlaßt wird. Diese rein physikalisch bedingte Bewegung ruft zunächst bestimmte physiologische „Umlagerungen" hervor; wahrscheinlich ist der statische (Gleichgewichts-)Sinn vornehmlich an diesem Umlagerungsprozeß beteiligt; denn „beide Organe: das statische und das Hörorgan, sind anatomisch, funktionell und phylogenetisch untrennbar verbunden" (21). Wir können die physiologischen Umlagerungen an uns selbst kontrollieren, und zwar besonders deutlich bei starken Reizen. So wissen wir, daß bei starken optischen oder akustischen Reizen, z. B. bei grellen Blitzen oder beim heftigen Donner, zunächst unser Körper zu (Reflex-)Bewegungen veranlaßt wird oder daß wir den Atem anhalten, bevor uns der Reiz bewußt wird. Die physiologische, motorische Reaktionsfähigkeit, die beim Kinde und bei den Naturvölkern häufig besonders ausgeprägt ist, ist dann im Abendlande — z. T. erziehungsmäßig oder konventionell — zugunsten „anderer Erlebnisweisen" unterdrückt worden. Zitieren wir hierzu R. Lachmann (20): „Singen ist bei den Naturvölkern in stärkerem Maße als auf höherer Kulturstufe, Teil eines motorischen Gesamtvorgangs. In den Hochkulturen des Orients — und mehr noch im Abendlande, hält man das Spiel der Glieder beim kunstvollen Singen zurück. Aber je weiter man von dieser Kunstübung auf spontane Formen des Ausdrucks zurückgeht, desto mehr zeigt es sich, wie eng Klang und Körperbewegung zusammengehören". — „Der primitive Kunstgenuß ist durchaus aktive Teilnahme." (Müller-Freienfels.) Bei unseren Nachgestaltungsversuchen müssen wir uns möglichst frei zu machen suchen von jeglichen Hemmungen und unsere Aufmerksamkeit auf das rein körperliche Erleben, auf den „resonierenden Bewegungsvorgang" richten. — Die physiologische Resonanz auf eine musikalische Gestaltung können wir uns so vorstellen: Die körperlichen (und seelisch-geistigen) „Ströme", die im Notenbild „zwischen den Zeilen" oder im Klang irgendwie mit eingeschmolzen sind, bewirken bestimmte physiologische (bzw. psychologische) Umlagerungen, Reaktionen, vorausgesetzt, daß wir überhaupt erlebnisbereit sind.

Der tänzerisch Nachgestaltende, der Musik nicht als Begleitung für seine Tanzschöpfungen auffaßt oder sie einer Tanzidee unterordnet, sondern in ihr „schwimmt" und sich von ihr führen läßt, projiziert die vom Werk veranlaßten Körperbewegungen „ins Große". Während er die Gesamtmotorik seines Körpers, „des Motors", für seine Interpretation nutzbar macht, konzentriert der Dirigent seine Mitbewegungen hauptsächlich auf Arme und Hände. Auch er erlebt und gestaltet Musik als Bewegung. Das Werkerlebnis übermittelt er seinen Musikern bewegungsmäßig, durch Gesten und Gebärdenspiel soll er ihnen eine angemessene Gesamteinstellung suggerieren. Da er Nachgestaltung und Zeichengebung (Einsätze usw.) verbinden muß, ordnet er seine Mitbewegungen nach dem Dirigierkanon. Innerhalb der stereotypen Begleitfiguren bieten sich ihm soviel verschiedene Möglichkeiten, sich dem musikalischen Fluß mühelos anzupassen, daß seine Bewegungen durch das Taktierschema nicht gehemmt und beengt, sondern nur genormt werden.

In Begleitgesten und Dirigierkurve findet das musikalische Kunstwerk seine unmittelbarste Nachgestaltung. Da es aus einer psychophysiologischen Bewegung heraus entstanden ist, vermag eine bewegungsmäßige Darstellung es u. E. am besten zu erfüllen. Der Dirigent (und der Tänzer) können die physiologischen Reaktionen des Werkes direkt für ihre Interpretationen nutzbar machen, ohne irgendeinen Klangkörper, ein Instrument „dazwischen zu schalten". In ihrer Gesamtphysiognomie, in Atmung, Gesten und Mienenspiel, beim Dirigenten besonders in Arm- und Fingerhaltung, können sich die allerfeinsten Regungen offenbaren, wie sie im Notenbild nicht miterfaßt werden können, wie sie aber auch eine klangliche Darstellung nicht immer restlos auszudrücken vermag. So kann die Mitbewegung das musikalische Kunstwerk bis zu seinen letzten Möglichkeiten ausdeuten, die klangliche Interpretation ergänzen und ihr Verständnis erleichtern[7].

Auch für die klangliche Nachgestaltung wird die artgemäße Um- und Einstellung wichtig: sie sichert dem Werk eine urhebernahe Klanggebung. Auf die Klanglichkeit eines ganzen Orchester (Chors) vermag der Dirigent einen großen Einfluß zu gewinnen. Die Musiker (Chorsänger) orientieren sich an seiner Schlagkurve; dabei wird ihnen durch sein Bewegungsspiel eine bestimmte Körperhaltung (Körperlichkeit) aufgezwungen. Von dieser neuen Einstellung hängen wiederum alle Bewegungen ab, die zur Überwindung des Instrumentes erforderlich sind (z. B. der Ansatz der Bläser, der Bogenstrich der Violinen, der Anschlag des Pianisten, die Stimmbildung des Sängers).

[7] Die „visuellen Vorstellungstypen" haben wohl einmal folgende Beobachtung gemacht: Sie hören ein ihnen unbekanntes Orchesterwerk zum ersten Male; dabei gelingt es ihnen leichter „mitzuarbeiten", wenn sie auf den Dirigenten schauen können. Das Werk ersteht vor ihnen in doppelter Gestalt, bewegungsmäßig und klanglich zugleich. An Hand der Bewegungen finden sie sich dann vermutlich leichter zurecht in dem Labyrinth der Klänge, wenn wir es einmal so ausdrücken dürfen. Becking spricht in diesem Sinne geradezu von „Ariadnediensten" des Dirigenten. Seine Bewegungen wirken allerdings störend, wenn er nicht gestaltet, sondern nur Zeichen gibt.

Wenn nun der Dirigent nicht möglichst artgetreu interpretiert — etwa nur Takt schlägt oder sich selbst darstellt —, hindert er auch seine Musiker an einer ausdrucksechten Wiedergabe. Der falsche Klang wird dann oft durch Tempo- und Artikulationsänderungen kompensiert und dadurch das Werk verzerrt[7a]. Nur eine werktreue Bewegung übermittelt den Musikern die Gesamthaltung, die ihnen eine geeignete Klanggebung ermöglicht. Nicht selten mag der unbefriedigende Eindruck einer Wiedergabe auf die Diskrepanz zwischen Urklang (im Sinne des Werkes) und verfälschter klanglicher Darstellung zurückzuführen sein[7b].

Der „Nichtorchestermusiker" erleichtert sich die für die Klanggebung wichtige Einstellung, wenn auch er sich das Werk zunächst bewegungsmäßig verlebendigt, bei seiner Darstellung von dieser (vorgestellten) Bewegung ausgeht und sie auf sein Instrument überträgt. Wenn er durch die physiologische Reaktion auf die Gestaltung eine Klanggebung im Sinne des Urhebers erreicht hat oder doch nahezu erreicht hat, sind die Voraussetzungen geschaffen für eine Wiedergabe, die sich dem Aufführungsideal des Werkes, das mit seiner Konzeption festgelegt wurde und ihm immanent ist, nähert. Nähert, denn die Bedingungen für ein restloses Erreichen dieses Ideals würde letzten Endes nur der Schöpfer selbst erfüllen, der geistig-seelisch und körperlich mit seinem Werk wirklich eins ist[8]. Jedem anderen

---

[7a] Die Beziehungen zwischen Tempo und Artikulation einerseits und Klanglichkeit andererseits mögen durch ein Beispiel verdeutlicht werden. Dieselbe Melodie (Beispiel III, 13a) soll einmal ungebunden (non legato), dann gestoßen (staccato) dargestellt oder auch nur in der Vorstellung erlebt werden. (13b.) Die ursprüngliche Fassung — non legato — würde ein Andante-Tempo bedingen (bzw. würde ein Andantetempo ein non legato bedingen). Große fließende Nachgestaltungsbewegungen, die etwa in Hüfthöhe liegen, abdominale Atmung und eine weiche, dunkle, dynamisch stetige (s. S. 25) Klanggebung (mit „großem Ton") würde diese Melodie angemessen realisieren. Eine staccatomäßige „Auffassung"unseres Themas würde zunächst das Tempo wesentlich beschleunigen (etwa allegro); auch die Mitbewegungen würden ihren Charakter ändern, sie würden kleiner und explosiver werden und höher (etwa in Epigastriumhöhe) liegen. Die Atembewegung begänne zwar epigastral, beinahe thorakal, würde dann aber wieder — beim tiefen Durchatmen — abdominal. Eine hellere, härtere, spitzere, dynamisch fallende Klanggebung (mit „kleinem Ton") würde dieser Fassung am besten entsprechen.

[7b] Vgl. Fußnote 12d (S. 27) und Abb. III, 8—11!

[8] Daß es ihm selbst nicht immer gelingt, dafür gibt es Beispiele genug. Der Grund wird meistens im rein Technischen zu suchen sein, der Komponist beherrscht mechanisch oder auch seelisch-geistig sein Instrument nicht so, daß er seine Absichten verwirklichen kann. Dieser Mangel braucht ihm selbst nicht bewußt zu werden — vielleicht, weil er sein Werk in seiner Vorstellung richtig erlebt und seine Nachgestaltung aus dieser Vorstellung heraus (unbewußt) ergänzt. — Es ließe sich noch ein anderer Grund anführen: Der Komponist ist ständig einer seelisch-geistigen und körperlichen Entwicklung unterworfen. Hat er ein Werk aus einem bestimmten Zustand seines Gesamtorganismus heraus konzipiert und geschaffen, so wird er diesen Zustand vermutlich nicht wieder erreichen. Schon nach kurzer Zeit kann er sich von seinem eigenen Werk „fortentwickelt" haben, natürlich nur innerhalb bestimmter Grenzen, innerhalb seiner psycho-physiologischen Konstitution. Streng genommen könnte also ein Komponist sein Werk nur während der Konzeption vollendet darstellen. Diese feinsten Differenzen werden jedoch

Interpreten hat die eigene seelisch-geistige Art, die eigene Körperlichkeit, eine Grenze gesetzt. Je mehr es ihm aber gelingt, sich selbst aufzugeben und sich bei der Darstellung dem Komponisten anzupassen, desto reiner und ausdrucksechter wird seine Nachgestaltung sein.

Damit gewinnt die physiologische Resonanz für die gesamte Aufführungspraxis der älteren und neueren Musik eine große Bedeutung, denn sie ermöglicht ohne weiteres eine werktreue und darum stilechte Wiedergabe jeder musikalischen Ausdrucksbewegung irgendeines Komponisten. Mit ihrer Hilfe läßt sich grundsätzlich das Klangideal nicht nur einer Beethovenschen Symphonie oder einer Bachschen Kantate, sondern auch einer Messe von Josquin oder einer Motette von Perotin weitgehend verwirklichen. Gerade auf diesem Gebiete erwachsen unserer späteren Arbeit die wichtigsten Aufgaben.

Nach diesen Ausführungen kommt es uns also in erster Linie darauf an, die körperlichen Reaktionen auf irgendein musikalisches Werk nutzbar zu machen für die musikwissenschaftliche Forschung und für die Nachgestaltung dieses Werkes. Die Bedeutung der physiologischen Resonanz für die vergleichende Musikwissenschaft ist damit jedoch noch keineswegs erschöpft. Bei der Besprechung der Literatur werden wir kennenlernen, welche andere Möglichkeiten sie noch bietet und wie andere Forscher sich um ihre Probleme bemüht haben. Die für uns wichtigsten Forschungsergebnisse wollen wir dabei eingehender behandeln und uns, wenn nötig, kritisch mit ihnen auseinandersetzen.

Die Beziehungen zwischen Kunstwerk und Körperhaltung wurden zuerst von Joseph Rutz eingehender untersucht. Als praktischer Musiker (Sänger) erstrebte er zunächst eine möglichst vollkommene Wiedergabe von Wort- und Tondichtungen. Bei starker „autosuggestiver" Versenkung in eine musikalische Gestaltung glaubte er an sich irgendwelche körperlichen Umlagerungen zu bemerken, die ihm dann eine geeignete Klanggebung ermöglichten. Durch Selbstkontrolle hob er diese Umlagerungen ins Bewußtsein: er beobachtete, nachdem er sich in ein Werk „eingesungen" hatte, seine Körperhaltung und insbesondere die Einstellung der Rumpfmuskeln. Allmählich gelangte er zu der Erkenntnis, daß der ganze Körper an der Stimmgebung beteiligt sei, daß verschiedene Körpereinstellungen einem und demselben Sänger mehrere Klanggebungen ermöglichen und daß nur eine physiologische Gesamtaktion eine hemmungsfreie Wiedergabe gewährleiste. In jahrelanger, mühevoller Forscherarbeit konnte Joseph Rutz vier „Hauptstimmtypen", ihre „Unterarten" und die entsprechenden Rumpfmuskeleinstellungen ermitteln. Er begnügte sich dann nicht mit der Feststellung der Haltungs- und Stimmtypen, sondern versuchte sie in Verbindung zu bringen mit den vier „Temperamenten":

---

leicht beseitigt, u. E. spielen sie praktisch kaum eine Rolle. Grundsätzlich müßte also die Interpretation eines eigenen Werkes, wenn die technischen Voraussetzungen gegeben sind, die beste sein.

Rutz:

Typ 1. (italienischer, Mozart, Goethe) Klanggebung (dunkel-weich) — sanguinisch;

Typ 2. (deutscher, Beethoven, Schiller) Klanggebung (hell-weich) — phlegmatisch;

Typ 3. (französischer, Bach, Wagner), Klanggebung (hell-hart) — cholerisch;

Typ 4. (sehr selten) Klanggebung (dunkel-hart).

In dieser Richtung hat Joseph Rutz dann allerdings keine tieferen Untersuchungen mehr durchgeführt; sein Interesse konzentrierte sich eben auf die bestmögliche Wiedergabe von Gesangswerken. In Konzerten und durch kurze Informationen auf Programmen ([24] bringt ein solches „Informationsprogramm" zum Abdruck) machte er seine neue Lehre bekannt. Sie wurde dann von seiner Gattin Klara Rutz übernommen. Ihre methodische Verarbeitung und Darstellung verdanken wir seinem Sohne Ottmar.

Ottmar Rutz führte die Forschungen seines Vaters systematisch weiter. Da es auch ihm um eine ausdrucksechte Wiedergabe von musikalischen (namentlich Vokalmusik) und sprachlichen Werken zu tun war, untersuchte er zahlreiche Komponisten und Dichter, aber auch bildende Künstler, zunächst in bezug auf ihr physiologisches Verhalten. (Dabei bediente er sich seiner „Probiermethode": er probierte alle Stimmtypen mit ihren Unterarten — I dunkel-weich, II hell-weich, III hell-hart mit den Unterarten kalt-warm, groß-klein, ausgeprägt - nicht ausgeprägt, dramatisch-lyrisch — an einem Werke durch, bis er den geeigneten Typ festgestellt hatte. Ausdrucksechte und (physiologisch) mühelose Wiedergabe und künstlerische Befriedigung waren seine Kriterien bei der praktischen Typenfeststellung.) Außerdem gab er Anleitungen, Anweisungen für die verschiedenen Rumpfmuskelbewegungen; die bewußte, willkürliche Einstellung der Körpertypen ist das praktische Ziel seiner „Typenstimmbildung". — So verdienstvoll es an und für sich ist, dem Interpreten die Möglichkeit zu schaffen, die für die urhebernahe Wiedergabe eines Werkes notwendige Haltung jetzt bewußt einnehmen zu können, so können wir von unserm Standtpunkt aus weder die „Probiermethode" noch die „Anleitungen" restlos gutheißen. Die physiologischen Reaktionen, die sich bei genügender Bereitschaft unwillkürlich einstellen, halten wir nicht nur für „organischer", feiner und einfacher, sondern auch für zuverlässiger als ein Durchprobieren[8a]. Aus denselben Gründen

[8a] Für organischer, weil der Gesamtorganismus spontan und reflexartig reagiert und alle Verstandestätigkeit, alle Überlegung, die ein freies ungehemmtes Reagieren beeinträchtigen würde, ausgeschaltet wird; für feiner, weil die physiologische Resonanz sich nicht auf eine bestimmte Anzahl relativ grober Einstellungen beschränkt, sondern auch alle „Zwischeneinstellungen" ohne weiteres miterfaßt; für einfacher, weil nicht erst alle Haltungen durchprobiert zu werden brauchen, und für zuverlässiger, weil die mit einem Durchprobieren verbundenen Ermüdungserscheinungen, die ein genaues Reagieren sehr erschweren, und schließlich unmöglich machen würden, fortfallen. Werden die Untersuchungen nicht nur einmal, sondern im Abstand nicht zu kurzer

möchten wir auch der physiologischen Resonanz vor den Anleitungen den Vorzug geben (s. u.). Durch diese Feststellungen sollen in keiner Weise die großen Verdienste Rutz' irgendwie angetastet werden; bieten uns doch seine Anweisungen — unter Voraussetzung eines übereinstimmenden Beobachtungswinkels — eine willkommene Kontrollmöglichkeit für die eigenen Ergebnisse. Rutz selbst hat oft die unbewußte Umstellung beim Re- und Coproduzieren als ideale Forderung aufgestellt; außerdem hat er mit seiner Methode sehr häufig die gleichen Resultate erzielt wie wir. Für unsere Nachgestaltungsversuche möchten wir die physiologische Resonanz, die im Augenblick unwillkürlich gebildet wird, vorziehen.

Ottmar Rutz hat dann als Ursache für die verschiedenen Körper- und Stimmtypen die seelisch-geistigen Typen zu bestimmen versucht. Die Bewegungen der Rumpfmuskeln, die er übrigens physiologisch erklärt (24), seien bedingt durch Gemütsbewegungen, seien Gemütsausdruck; alle physiognomischen Merkmale überhaupt seien „Zeichen" des Seelisch-Geistigen. Die einzelnen Typen werden von Rutz weitgehend charakterisiert. Wir müssen uns hier auf Einzelheiten beschränken und sie schlagwortartig zusammenfassen.

Typ 1, italienisch, Mozart, abdominal, thermasthenisch, sphärisch, „Kugelmensch". Die sphärische Art gestaltet den Körper im Sinne der Kugel (Kugelkopf, runde Bewegungen usf.). Der Unterkörper ist vorgewölbt, der körperliche Schwerpunkt ist nach hinten gelagert, der ganze Körper zurückgeneigt, der Atem wird tief versammelt (abdominal). Die Stimmgebung ist weich, dunkel und glattrhythmisch. Ein mildes und heißes Fühlen charakterisiert die sphärische Art, die durch Kugel, Kreis und die Farbe Rot[8b] symbolisiert wird. In der Kunst wird eine schöne Form angestrebt, der romanische und der Renaissance-Stil sind weitgehend vom Sphärischen beeinflußt worden.

Typ 2, deutsch, Beethoven, thorakal, chimasthenisch, parabolisch, „Flugbahnmensch". Langer Schädel, vorgewölbter Brustkasten, große Körperformen, Schwerpunkt nach vorn gelagert, der ganze Körper vorgeneigt; Hochatmung (thorakal). Weicher, heller und mächtiger Stimmklang, mildes und kühles Fühlen. Symbole: Parabel, Ellipse und blaue Farbe[8b]. Im Kunstschaffen wuchtige Größe und einfache Formen. Schöpfungen der parabolischen Art: der indische und chinesische Pagodenstil.

Typ 3, französisch, Wagner, abdominal mit Kreuzwinkel, chimenergisch, pyramidisch, „Keilmensch". Eckig, scharfer Kopf, schlanker, mittelgroßer Körper, vorgewölbter Unterkörper, Schwerpunkt nach hinten gelagert, Tiefatmung (abdominal) mit gewinkeltem

---

Zeitperioden mehrmals durchgeführt und ihre Ergebnisse miteinander verglichen, so ist damit auch die Gefahr, daß die Resultate durch Autosuggestion entstanden oder zufallsbedingt seien, im wesentlichen beseitigt. (Auch ist der Verstand, der die verschiedenen Klanggebungen in bezug auf künstlerische Befriedigung beurteilen soll, leicht Irrtümern unterworfen!) Rutz selbst hat wiederholt auf diese Gefahren, denen seine Methode ausgesetzt ist, hingewiesen.

[8b] Wilhelm Heinitz ist auf Grund seiner Farbreaktionen zu entsprechenden Ergebnissen gelangt (14, S. 74).

Kreuz, harter, heller Stimmklang, scharfer Rhythmus, schroffe Bewegungswechsel. Kühles, heftiges Fühlen. Symbole: Pyramide, gelbe Farbe[8b]. Im Kunstschaffen gerade Linien, eckige Übergänge, Gegensätze bevorzugt. Schöpfungen der pyramidischen Art: Pyramide, Griechentempel und Gotik.

Typ 4, wenig erforscht; thorakal, Kreuzwinkel, therm-energisch, polygon, „Vieleckmensch". Vieleckiger Kopf, straffheftige Bewegungen, dunkelharter Stimmklang, heftig-heißes Fühlen. Im künstlerischen Gestalten chaotisch-wilder Wechsel. Wahrscheinlich bei den Negervölkern vertreten. — Durch die Verbindung und Mischung dieser Typen (Urarten), und zwar namentlich der drei ersten, entstehen die „Spielarten" (z. B. das Parabolische mit sphärischem und pyramidischem Einschlag).

Auf weitere Einzelheiten müssen wir im Rahmen unserer Arbeit verzichten. Zum eingehenderen Studium der Typencharakteristik möchten wir zwei Werke von Rutz besonders nennen: „Vom Ausdruck des Menschen" (28) und „Grundlagen einer psychologischen Rassenkunde" (29).

Wie wir schon eben angedeutet haben, ordnet Ottmar Rutz Komponisten, Dichter und bildende Künstler in sein „Ausdruckstypensystem" ein. Ist beispielsweise ein Tondichter hinsichtlich seines Gemütsstils der sphärischen Art zugehörig, so können seine Werke auch nur aus der körperlichen Haltung des Sphärischen heraus „kongruent" wiedergegeben werden. Mit dieser einen Hauptforderung der Typenstimmbildung — die übrigens von Ottmar Rutz und seiner Mutter Klara Rutz praktisch im Gesangsunterricht angewandt wird — nimmt er zugleich gegen alle einseitigen Gesangsmethoden, gegen jeden „schablonenhaften Einheitsfanatismus" Stellung.

Die Erkenntnis, daß das Seelisch-Geistige den Körper gestaltet, und die damit im Zusammenhang stehende Aufstellung der Ausdruckstypen zwang Ottmar Rutz später zu einer Auseinandersetzung mit den Problemen der Rassenkunde.

Unabhängig von Rutz hatte sich Eduard Sievers mit der klanggerechten Reproduktion sprachlicher Gestaltungen beschäftigt. Er gelangte zu der Überzeugung, daß die Sprechmelodie nicht willkürlich gebildet werden könne, sondern schon durch die sprachliche Äußerung selbst festgelegt und vorgeschrieben sei. Als Kriterium für die richtige „Textstrukturerfassung" gilt ihm die freie, ungehemmte Wiedergabe. Sievers bediente sich der Mitbewegungen als Hilfsmittel für seine schallanalytischen Untersuchungen, die die psycho-physiologischen Bedingungen der geformten menschlichen Rede festlegen sollten. Seine verschiedenen Begleitkurven („Becking"-, Taktfüll- und Signalkurve) in Verbindung mit optischen Signalen (Zeichen und Messingdrähten) sollten ihm einmal die Eigenschaften der Schallmasse ergründen helfen und dann die für eine freie und angemessene Wiedergabe erforderlichen physiologischen Einstellungen erleichtern („Akustisch-optisches Einfühlen"). Durch Experimente hat er oft beweisen können, daß sich beim improvisierenden „Frei-

sprechen“ unter dem Einfluß der verschiedenen Signale der Stimmklang und die Textgestalt änderte und daß andererseits einem bereits geformten Text nur eine einzige klangliche Reproduktion gerecht werde. Wie er im einzelnen die Kurven für seine Forschungen nutzbar gemacht hat, das zu untersuchen, würde uns hier zu weit führen. In unserem Zusammenhang scheint es uns besonders wichtig, daß Eduard Sievers seine Texte bewegungsmäßig (gestisch) nachgestaltete und sie von „innen heraus mitdirigierte“.

Rutz und Sievers haben dann hingewiesen auf die Bedeutung, welche die physiologische Reaktion für die Text- und Quellenkritik, für die Urheberfeststellung, für Bearbeitungen und für die Musikkritik gewinnen kann. Ist beispielsweise der Schöpfer einer Tondichtung nicht mit Sicherheit festzustellen, so wird die physiologische Resonanz des betreffenden Werkes mit der physiologischen Konstitution des mutmaßlichen Urhebers (die eben aus anderen Werken oder aus Bildern „abgeleitet“ wird) verglichen. Identifizieren sich beide nicht oder ergeben sich irgendwelche Diskrepanzen, so dürfen wir mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß das Werk einen anderen Autor haben muß. Ebenso leicht und zuverlässig läßt sich ermitteln, ob eine Gestaltung homogen, organisch, aus einem Guß ist, oder ob sie in sich heterogen, gespalten ist und evtl. mehrere Verfasser hat (wie es besonders bei sprachlichen Werken der Fall sein kann). Oder wenn es darauf ankommt, unleserliche bzw. mehrdeutige Stellen in Handschriften zu entziffern oder gar fehlende zu ergänzen, so können mit Hilfe der physiologischen Resonanz oft eindeutige Resultate erzielt werden. Wenn man umgekehrt in einer in sich geschlossenen Gestaltung (Beisp. III, 14a) einen scheinbar kleinen Eingriff vornimmt — etwa eine Note in bezug auf Tonhöhe (Beisp. 14b) oder Metrum (Beisp. 14c) ändert —, so erleidet die Gesamtgestalt an dieser Stelle einen (wenn auch noch so geringfügigen) Bruch. Eine solche Änderung scheint beim Lesen den musikalischen Sinn nicht zu entstellen, sie kann sogar das Werk formal abrunden. So sind z. B. die parallelen Quinten im 2. Takt der konzeptionellen Fassung (Beisp. 14e) in der „Bearbeitung“ (Beisp. 14f) beseitigt worden. Auch die Melodie 14a wird durch die beiden Varianten b und c nicht unverständlicher und so sinnlos entstellt wie etwa durch die Taktstrichverschiebung um eine viertel Note in Beisp. 14d. In der nachgestaltenden Mitbewegung aber äußert sich jeder den Organismus störende Eingriff so deutlich, daß u. U. das Gesamtbewegungsverhalten dadurch heterogen wird. Auch unsere Varianten b, c und f bedingen eine stetige, unorganische Raumverlagerung der Mitbewegungen. — Wir möchten diese Art von Urheber- und Textkritik für zuverlässiger halten als bloße theoretische Vergleiche; zum mindesten aber sollten sich beide ergänzen.

Und nun zur Bearbeitungsfrage. Wir wissen, daß viele Tondichter sich berufen fühlten, Werke anderer Meister zu „überarbeiten“, sie „aufführungsfähig“ zu gestalten oder, wenn sie aus irgendeinem Grunde unvollendet geblieben waren, sie zu Ende zu komponieren.

Wir denken dabei etwa an Wagner, der Glucks Iphigenienouvertüre mit einem Schluß versah (die Ouvertüre leitet bekanntlich in die Oper über), oder an Süßmayer, der Mozarts Reqiem vollendete, an Rimsky-Korssakow, der Mussorgskis „Boris" bearbeitete, oder an Loewes Fassungen der Bruckner-Symphonien. Formal gesehen hat Wagner die Iphigenie ziemlich „Gluckisch" zu Ende geführt: er bringt keine neuen Motive, keine neuen Harmonien, und verarbeitet nur bereits bekanntes thematisches Material. Auch „stimmungsmäßig" ordnet er sich ein. Wir müßten also den Wagnerschen Schluß als gelungen bezeichnen. Wenn wir nun unsere physiologische Resonanz zu Hilfe nehmen und unsere Mitbewegungen kontrollieren, so können wir an der Stelle, wo der Wagnerschluß beginnt, einen schroffen Bewegungswechsel, einen Übergang feststellen. Die Bewegungen, die bis hierher Gluck-Charakter besaßen, werden in einen anderen Raum gedrängt; sie ändern sich überhaupt vollkommen, sie werden wagnerisch. Es ist Wagner also nicht gelungen, den Gemütsstil zu wahren (wie Rutz es ausdrücken würde) oder das Werk urhebergetreu in bezug auf die physiologischen Gegebenheiten zu ergänzen. Würde auch eine stilkritische Betrachtungsweise den Wagnerschluß als Gluckisch bezeichnen, wir können es nicht. Wir wollen uns nicht damit begnügen, daß sich die Bearbeitung nur formal im Rahmen des Originals bewegt, wir müssen fordern, daß auch die physiologische Struktur gewahrt bleibt. Damit ist der Weg gewiesen, den der Bearbeiter beschreiten muß: Er soll seine Ergänzungen aus der physiologischen Einstellung heraus vornehmen, zu der ihn das Original zwingt. Wenn er von der urhebergetreuen Bewegung ausgeht, und zugleich auch formal im Sinne des Schöpfers gestaltet, dürfen wir die Bearbeitung als stilecht bezeichnen. Eine Bearbeitung aber, die eine andere physiologische Resonanz auslöst als das Original, wollen wir ablehnen mit der Begründung, daß vor allen Dingen die physiologische Struktur des Originals gewahrt und erhalten bleiben muß[9].

Die physiologische Resonanz schafft auch dem Musikkritiker, der die Wiedergabe eines Werkes beurteilen soll, eine sichere und feste Grundlage. Sie bietet ihm die Möglichkeit, eine Nachgestaltung nicht nur hinsichtlich ihrer architektonischen Klarheit oder ihrer geistigen Durchdringung, sondern auch in bezug auf werktreue Artikulation, Tempo und Klanggebung zu prüfen und sie mit seiner eigenen auf Grund der physiologischen Resonanz vom Werk gebildeten Tempo- und Klangvorstellung zu vergleichen. Eine solche Art der Kritik, durch eine Darstellung der kulturgeschichtlichen Zusammenhänge des Werkes noch vertieft, würde dann nicht unproduktiv sein, sondern näher an die Erlebnisquellen führen, dem Nachschaffenden positiv

[9] In diesem Zusammenhang erinnern wir uns eines Experimentes, daß vor Jahren in einer Übung bei Prof. Heinitz durchgeführt wurde. An Hand der Orchestervariatonen über ein Volkslied von S. Ochs, durch die verschiedene Komponisten kopiert werden sollen, wurde untersucht, inwieweit es Ochs gelungen war, sich seinen Vorbildern anzupassen. Dabei wurde festgestellt, daß Ochs in allen Variationen nur formale Elemente übernommen und verarbeitet hatte, im übrigen aber immer „er selbst" geblieben war. (Vgl. 35.)

Mängel aufzeigen und ihm damit helfen können. Da wir nicht vorweggreifen wollen, können wir im Augenblick die Aufgabe, die wir der Musikkritik zuweisen möchten, nicht eingehender umreißen. Im andern Zusammenhang werden wir diese Fragen dann ausführlicher behandeln.

Die Anregungen, die von Sievers ausgingen, indem er körperliche Begleitbewegungen in den Dienst seiner Forschungen stellte, wurden von anderen Wissenschaftlern aufgegriffen: So zog auch Gustav Becking für seine Untersuchungen Mitbewegungen heran. (Becking beruft sich übrigens ausdrücklich auf Sievers.) Becking unternahm es, Beziehungen herzustellen zwischen musikalischem Rhythmus und Weltanschauung. Mit Hilfe seiner Schlagfiguren, der „Becking-Kurven" (die er auch zeichnerisch festgelegt hat), konnte er Personal-, National- und Epochal-Typen und ihre philosophischen Voraussetzungen, ihre weltanschaulichen Zusammenhänge ermitteln. Becking gelangt grundsätzlich zu derselben Personaltypengruppierung wie Rutz, ohne aber die Rutzschen Folgerungen übernehmen zu wollen; hier scheiden sich ihre Wege. Wie der Einzelne sich zum „Gegebenen im Rhythmus" verhält, daran möchte Becking seine typische weltanschauliche Haltung und Einstellung erkennen. Zur Festlegung des nationalen Charakters vergleicht er gleiche Personaltypen (im Gegensatz zu Rutz, der für eine Nation einen Typ festgelegt hat), die historischen Typen untersucht er an den produktiv Führenden einer jeden Epoche.

Es würde zu weit führen, die wertvollen und interessanten Forschungsergebnisse Beckings einer genauen Betrachtung zu unterziehen. Zu einem Punkt aber müssen wir Stellung nehmen: Becking benutzt bei seinen Mitbewegungen einen Taktstock. — Wie wir wissen, ist der Dirigent meistens darauf angewiesen, im Interesse einer deutlichen Zeichengebung einen Taktstock zu benutzen. Nur im Interesse der Zeichengebung; denn für die Gestaltung ist der Dirigentenstab nicht nur überflüssig, sondern auch hinderlich. Er setzt nämlich schon eine ganz bestimmte Handhaltung und damit eine bestimmte Gesamtkörpereinstellung voraus. Vor allen Dingen aber unterbindet er eine freie Fingerbewegung, die gerade die feinsten Unterschiede anzudeuten vermag. Der Forscher und auch der praktische Musiker, die sich ein Werk bewegungsmäßig erarbeiten und es „für sich" kennen lernen wollen, die also nicht darauf angewiesen sind, deutlich Zeichen zu geben, sollten jedes störende Moment, jeden Fremkörper — wozu wir natürlich auch den Taktstock rechnen müssen — ausschalten und nur mit ihrem „eigenen" Körper, mit Armen und Händen (nicht nur mit mit einem Arm!) gestalten. Auch ein Redner, der seine Ausführungen mit Gesten begleitet, benutzt ja keinen Taktstock.

Fritz Giese wählte das „Mittaktieren" nach Musik als Beispiel für mögliche experimentell-kulturpsychologische Untersuchungen. An Hand der Taktierbewegungen, deren Gestalt, deren Lage im Raum zum Körper, deren Schlagrichtung und Kraftzentrum im Körper er genau untersucht und festlegt, will er die „Tendenzen"

einer Epoche erforschen. Im Gegensatz zu Becking, der seine Figuren subjektiv im Schema aufgezeichnet hat, hält Giese die Bewegungsstudien objektiv im „Lichtspurverfahren" fest. Allerdings benutzt auch Giese oder vielmehr läßt von seinen Versuchspersonen Taktstöcke benutzen (für beide Hände), die natürlich das Bewegungsverhalten irgendwie beeinflussen. Es scheint uns besonders wichtig, daß Giese das Verhältnis der Bewegung zum Körper berücksichtigt, daß er alle Kurven auf die Körperlichkeit bezieht. (Becking abstrahierte vom Körper.) Giese konnte mit seinen Experimenten feststellen, daß über der individuellen „Konfiguration" epochale Gemeinsamkeiten und Zusammenhänge bestehen. Zugleich weist er darauf hin, daß das Mittaktieren z. B. auch für völkerpsychologische Untersuchungen Anwendung finden könne.

Noch viele Forscher haben sich mit dem Problem Gestaltung und Körper, Musik und Bewegung auseinandergesetzt und entweder in Spezialuntersuchungen die Grundlagen geschaffen, auf denen dann weitergebaut werden konnte oder auch auf einzelnen Gebieten weitergearbeitet, einzelne Wege weiter verfolgt. Sie alle, Felix Krueger, Otto Borchers, Franz Saran, Herman Nohl, der eine Verbindung herzustellen suchte zwischen den Rutzschen und den Diltheyschen Weltanschauungstypen, oder Siegfried Eberhardt, der das Physiologische in bezug auf das Violinspiel untersuchte, sie alle haben dazu beigetragen, die Fragenkomplexe zu entwirren und das Dunkel um das Problem „physiologische Resonanz" aufzuhellen. Auch Jaques-Dalcroze, der die Bewegungsgesetze des Körpers erforschte, und Rudolf von Laban, der seine Tanzschöpfungen aus dem Körperrhythmus heraus gestaltete, müssen in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Wir dürfen auch nicht vergessen, daß sich das Interesse für Sport und Gymnastik steigerte und daß der Tonfilm wichtige Anregungen bot. Rutz hatte seine Typen mit Farben symbolisiert (s. oben), auch Laban deutete eine Verbindung von Tanz und Farbe an[10]; vielleicht ergeben sich hier irgendwelche Beziehungen zur Farbe-Tonforschung, um die sich besonders Georg Anschütz verdient gemacht hat. Auf die Bedeutung der Körperbewegung für Opernregie und Bühnenraumgestaltung hat Leonhard Fürst hingewiesen: Der Opernregisseur solle nicht dem Text (wortlogisch) folgen, sondern aus der Musik heraus gestalten. Dabei müsse der „Seelenzustand", den das Werk auslöst, in die Szene projiziert werden. Auch die Darsteller sollten vermittels der Bewegung, der durch Musik bedingten Geste an das Werk gebunden sein.

Das Gesamtproblem physiologische Resonanz wurde dann von Wilhelm Heinitz unter z. T. völlig neuen Gesichtspunkten systematisch behandelt. Heinitz hat den Aufgabenkreis beträchtlich erweitert und die Wechselwirkungen zwischen Werk und physiologischem Verhalten bis zu den feinsten Spannungszuständen und -veränderungen untersucht (z. T. von kleinsten rhythmischen oder melodischen Komplexen). Daran knüpfte sich der wohl erstmalige praktische Versuch, von einer

[10] Vgl. auch die Farbreaktionen von W. Heinitz (14).

musikalischen Ausdrucksbewegung nicht nur auf das Bewegungsverhalten, sondern auch auf die „somatische Eigenart" des Urhebers zu schließen. (Hier ergeben sich wieder Beziehungen zur Rassenkunde.) Das Verhältnis zwischen dem Musiker und seinem Instrument und die „psycho-physiologischen Bedingungen zur organischen Überwindung der physikalischen Widerstände des Instruments" wurden eingehend erforscht. Heinitz stellte für ein musikalisches Werk stilistische Hauptmerkmale auf, die überhaupt erst eine genauere Beurteilung einer Gestaltung bzw. einer Nachgestaltung ermöglichen.

Aus einer Fülle von Anregungen und Möglichkeiten, wie sie sich uns gerade durch die Heinitzschen Forschungen bot, haben wir uns auf ein Gebiet beschränkt, das uns besonders fruchtbar erscheint. Wir diskutieren mit Hilfe der physiologischen Resonanz eine möglichst urhebergetreue Wiedergabe musikalischer Gestaltungen. Unser Weg ist dabei eindeutig vorgezeichnet: vorstellungsmäßig, durch inneres Singen wollen wir uns das Notenbild (in anderer Gestalt ist ein Werk für uns nicht unverfälscht erreichbar) verlebendigen, die artikulatorische Behandlung sorgfältig prüfen, es dann bewegungsmäßig darstellen und von innen heraus mitdirigieren. Wir können dann die Gesamtkörperhaltung beobachten und das Atembewegungsverhalten und die Mitbewegungen kontrollieren. Im Anschluß an Heinitz wollen wir die „Mitbewegungsgestik" in Stehbild- und Filmaufnahmen festhalten und die Werke an Hand der „stilistischen Hauptmerkmale" charakterisieren. Bevor wir aber die Stile verschiedener Meister gegensätzlicher Typen (Mozart, Beethoven und Bach) untersuchen, müssen wir zunächst die neuen Stilkriterien im Sinne der physiologischen Resonanz (an Brahmsschen musikalischen Ausdrucksbewegungen) darstellen und erläutern. Unsere Ergebnisse wollen wir dann mit denen anderer Forscher vergleichen.

II. FESTSTELLUNG NEUER STILKRITERIEN IM SINNE DER PHYSIOLOGISCHEN RESONANZ.

Aus dem „Gesamterlebnis" Brahms wollen wir einige Beispiele auswählen und sie unseren Betrachtungen zugrunde legen. Unter „Gesamterlebnis" wollen wir die Vorstellung, den Eindruck verstehen, den wir aus zahlreichen Werken — Sonaten, Rhapsodien, Intermezzi, Lieder, Symphonien, Konzerten, dem Requiem — aber auch aus Briefen, Bildern usw. von Brahms gewonnen haben. (Vgl. die Beispieltabellen!) Wenn wir uns alle Ausdrucksformen Brahmsscher Art vergegenwärtigen und in einem Moment vereinigen, haben wir einen Gesamteindruck, ein Gesamterlebnis von Brahms. Mit Brahms haben wir uns besonders beschäftigt, seine Werke eingehend studiert, aber auch Aussprüche, Briefe und Bilder verglichen. Aus unserem so gewonnenen „Brahmsbild" wählen wir einige Beispiele[10a]:

[10a] Dabei möchten wir ausdrücklich darauf hinweisen, daß sich grundsätzlich jede beliebige „Stelle" aus jedem Werk für die folgenden Untersuchungen eignet!

Beispiel I, 1: J. Brahms, op. 98, Symphonie e-moll, Satz 1, Takt 1—4. (Eulenburg, Nr. 428.)

„ I, 2: J. Brahms, op. 83, Klavierkonzert B-dur, Satz 1, Takt 1—5. (Eulenburg 715.)[10b]

„ I, 3: J. Brahms, op. 45, Ein Deutsches Requiem, Satz 2, Takt 22—26. (Eulenburg 969.)

„ III, 16 : J. Brahms, op. 83, Klavierkonzert B-dur, Satz 1, Takt 1 und 2. (Eulenburg, Nr. 715.)

„ IV, 17a: J. Brahms, op. 1, Klaviersonate C-dur, Satz 1, Takt 151 ff. (Peters 3300a.)

„ IV, 17b: J. Brahms, op. 1, Klaviersonate C-dur, Satz 1, Takt 51 ff. (Peters 3300 a.)

„ IV, 17c: J. Brahms, op. 4, Scherzo es-moll, Takt 46 ff. (Peters 3300 a.)

„ IV, 18a: J. Brahms, op. 98, Symphonie e-moll, Satz 1, Takt 51 ff. (Eulenburg 428.)

„ IV, 18b: J. Brahms, op. 73, Symphonie D-dur, Satz 2, Takt 1 ff. (Eulenburg 426.)

Abb. IV, 12: Faksimile J. Brahms, op. 15, Klavierkonzert d-moll, Satz 1, Takt 157 ff.

„ IV, 13: Faksimile J. Brahms, op. 77, Violinkonzert D-dur, Satz 1, Takt 217 ff. (Mit Bemerkungen von J. Joachim.)

„ IV, 14: Faksimile J. Brahms, op. 100, Violinsonate A-dur, Satz 1, Takt 1 ff.
(Sämtlich Staatsbibliothek Berlin.)

„ V, 15: Faksimile J. Brahms, op. 116, 1, Klaviercapriccio d-moll, Takt 1 ff.
(Staatsbibliothek Hamburg, Signatur ND VI 423a fol.)

In Beispiel 1 haben wir das Partiturbild etwas vereinfacht, die Klarinetten und Hörner transponiert, die Violinen bzw. die Klarinetten und Oboen auf einem System zusammengefaßt, um „das Eindringen in die Zusammenhänge des Orchesterwerkes" zu erleichtern (17. S. 28—29). Mit einem Klavierauszug wollten wir uns nicht begnügen, weil uns die klangliche Behandlung, die „Instrumentation" wichtig schien. (Außerdem ist u. E. ein Klavierauszug einmal zu subjektiv und dann zu undurchsichtig.)

Wir wollen diese Themen bewegungsmäßig nachgestalten. Um dabei möglichst einwandfreie Resultate zu erzielen, müssen wir die festgelegte Artikulation kontrollieren; denn „als Ursache für abweichende Reaktion auf eine musikalische Gestaltung ergab sich oft die (meist unbewußte) Kompensation der Gestaltung auf Grund abweichender artikulatorischer Behandlung" (13).

[10b] Für das Klavierkonzert B-dur (Beisp. I, 2) hat Brahms das Tempo am Metronom festgelegt. Am 30. Oktober 1880 schreibt er an seinen Verleger Simrock: „Morgen früh geht das Konzert (zu ergänzen: in der Bearbeitung) für

In Beispiel 1 sollen die melodieführenden Violinen das jeweils vierte Viertel und die Halbe zu Beginn des folgenden Taktes binden (legato); ein portato oder gar ein staccato würde das Thema und die Mitbewegung vollkommen verändern. Auch eine Verlängerung oder Verkürzung der halben Note würde eine andere Bewegung bedingen. Die anderen Stimmen verlangen eine ebenso sorgfältige artikulatorische Behandlung: die Holzbläser erfordern ein (schweres) portato, die tiefen Streicher und die Hörner (die hier etwa die Rolle eines Klavierpedals spielen, indem sie durch ihre Haltetöne den Klang stützen und ziehen) sollen gebunden werden.

Beispiel 2: Takt 1, erstes bis drittes Viertel legato, die Triole des vierten Viertels (schweres) portato, Takt 2, die Viertel- zur Dreiviertel-Note gebunden. Takt 4 und 5 entsprechend Takt 1 bzw. 2.

An beiden Beispielen wollten wir zeigen, daß alle artikulatorischen Vorzeichen sorgfältig zu beachten sind. Bei den folgenden Beispielen verzichten wir auf eine derartige Besprechung, wenn die Artikulation ohne weiteres klar und eindeutig ist.

Die Gefahr liegt nahe, daß wir uns die Themen, die uns an und für sich nicht artgemäß sind, „zurecht singen", sie uns, unserer Art anpassen. Die Intervalle, das Metrum, die Harmonie liegen fest, sie dürfen wir natürlich nicht verändern. Das „Einfalltor" für (unwillkürliche) individuelle Abwandlungen bilden das Tempo und die Artikulation. Beide bedingen sich gegenseitig: ein bestimmtes Tempo läßt nur eine ganz bestimmte Artikulation zu und umgekehrt. Wenn also ein Interpret die vom Komponisten festgelegte Artikulation beibehält, dann liegt für ihn auch das Tempo eindeutig fest. Und wenn z. B. zwei Dirigenten ein Werk bezüglich des Tempos verschieden darstellen, dann kann es daran liegen, daß einer von beiden die Komposition sich „zurechtartikuliert" und von seiner neuen Artikulationsbasis aus zu einem anderen Tempo gelangt. Seine Darstellung kann homogen und überzeugend sein, mit dem Urheber hat sie dann jedoch nicht mehr viel zu tun. Wir möchten einen der wichtigsten Gründe für die verschiedenen Auffassungen eines Werkes, die sich zunächst am deutlichsten in unterschiedlichen Tempi spiegeln, in einer vom Urheber abweichenden Artikulation erblicken, die u. E. letzten Endes durch verschiedene psycho-physiologische Konstitution bedingt ist.

---

2 Klaviere ab. Sie müssen riesig zufrieden mit mir sein. Nicht bloß kriegen Sie für einen Pappenstiel von Geld 4 Sätze statt 3 — Sie kriegen auch Metronom-Bezeichnung." Diese Metronom-Bezeichnung gestattet nicht nur einen Vergleich mit der auf Grund der vorgezeichneten Artikulation gebildeten „Tempoauffassung", sie ermöglicht auch umgekehrt eine Kontrolle der Artikulation. Wie wir leicht nachprüfen können, läßt sich für Beisp. 2 bei ♩ = 92 keine angemessenere und homogenere Artikulation als die notierte finden (vgl. oben). Würde das Tempo wesentlich beschleunigt (♩ = 120), so würde aus dem legato der ersten drei Viertel ein portato, aus dem schweren Portato der folgenden Triole beinahe ein staccato; dann folgte wieder ein legato. Eine Verlangsamung des Tempos (♩ = 60) hätte ein großes Legato zur Folge. Inwieweit sich diese Tempoverschiebungen auch auf die Mitbewegungen und die Körperhaltung auswirken, werden wir in anderem Zusammenhang weiter unten untersuchen.

Und diese verschiedenen Auffassungen können wir nur dann beseitigen, wenn wir uns bemühen, auch die konstitutionellen Unterschiede möglichst auszugleichen. Wir sind also immer darauf angewiesen, uns psycho-physiologisch auf eine Komposition einzustellen, um sie zunächst erst einmal „richtig", dem Willen ihres Schöpfers entsprechend, kennen zu lernen.

Wenn wir die Artikulation und das Tempo[10b] eindeutig bestimmt haben — eine genaue Beachtung erfordert selbstverständlich auch die absolute Tonhöhe —, können wir die Themen bewegungsmäßig nachgestalten. Um die Ergebnisse dann vergleichen zu können, ordnen wir unsere Mitbewegungen nach dem Dirigierschema. Die Übergänge zwischen den einzelnen Schlägen der starren, eckigen Taktfiguren wollen wir dabei möglichst fließend gestalten, damit wir uns dem musikalischen Fluß mühelos anpassen können.

Eine angemessene Nachgestaltungskurve können wir nur erhalten, wenn wir uns mit unserer psycho-physiologischen Eigenart möglichst ausschalten und uns (in diesem Falle) vollkommen auf Brahms konzentrieren. Wir folgen willig dem „Sinn" der Melodien, die wir uns vorstellungsmäßig vergegenwärtigen, und lassen uns von ihnen zu typischen Ausdrucksbewegungen „zwingen". Wenn wir dabei jede Zeichengebung (etwa ein bloßes Taktschlagen[10c]) sorgfältig vermeiden, erhalten wir für unsere ersten drei Beispiele folgende Nachgestaltungskurven: vgl. Taf. I, II. (Abb. I, 1, 2 und 6 veranschaulichen die Begleitgesten für die Beispiele 1 bis 3, und zwar wurden von der Gesamtkurve nur die äußersten Punkte eines jeden Taktschlages, die „Maxima" der Kurve im Bilde festgehalten. Diese Maxima sind nicht zu verwechseln mit Endphasen! [vgl. 14]. Abb. II, 7 stellt den Gesamtverlauf der Begleitbewegung für das 3. Beispiel dar.) Wir wollen nun versuchen, die Begleitgesten zu beschreiben.

Die Bewegungen liegen ziemlich tief (der Bewegungsraum befindet sich etwa in Hüfthöhe), dabei sind sie relativ groß, ausladend und schwer (gewichtig), fließend (gleitend), weich, ruhig, mehr gelöst oder besser entspannt als gespannt. Der ganze Arm mit dem Gewicht im Unterarm ist beteiligt, die Hände sind zwanglos geöffnet, die Fingerhaltung ist ruhig und gelockert. Diese Bewegungen sind aus einer Körperhaltung heraus geformt, die durch abdominale Atembewegung[11] charakterisiert ist; der Oberkörper (der Thorax) neigt sich etwas zurück, der Unterkörper (das Abdomen) ist vorgewölbt, der Kopf legt sich ein wenig nach hinten (Abb. I, 6d), die Knie sind etwas gebeugt; das Gewicht im Fuß ist ein wenig nach vorn (in die Sohle) gelagert, wobei die Fersen die Tendenz haben, sich vom Boden zu heben.

Wir haben versucht, die Körperhaltung und die Bewegungen in

[10c] Vgl. Fußnote 12d (S. 27) und Abb. III, 8d!

[11] Zur Bestimmung des Atembewegungsverhaltens empfiehlt es sich, stets tief durchzuatmen, weil z. B. abdominale Atmung mit thorakaler Muskelfunktion (und umgekehrt) beginnen kann (vgl. 14).

groben Umrissen zu beschreiben[12]. Dieser Versuch möge nicht mißverstanden werden: Wir wollen dem Leser keine Anleitung, kein „Rezept" geben für eine bestimmte Körpereinstellung und -bewegung, sondern ihm die Möglichkeit bieten, seine eigenen Ergebnisse mit unseren zu vergleichen. Es kommt in erster Linie darauf an, daß jeder sich selbst diese Probleme erarbeitet, sie an sich selbst nachprüft und zu eigenen Resultaten gelangt. Erst hinterher sollte er seine Ergebnisse an denen anderer kontrollieren. Die Fähigkeit, zu reagieren, sich überhaupt körperlich frei zu machen und zu entspannen, kann und muß sich jeder, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, erwerben, besonders wenn er irgendwelche Äußerungen (Ausdrucksgestaltungen im weitesten Sinne) anderer verstehen oder gar reproduzieren will. Wer sich nicht bemüht, von sich aus im Augenblick die richtige Einstellung zu finden, dem nützen auch die besten Anweisungen nicht viel, die andererseits als Kontrollmöglichkeit unschätzbare Dienste leisten können. (Vgl. auch 34.) Als Möglichkeit zur Kontrolle, so möchten wir auch die Anleitungen für die verschiedenen Rumpfmuskeleinstellungen, die Ottmar Rutz in seinen Büchern gibt, interpretieren.

Haltung und Bewegung, wie wir sie aus unseren Beispielen gewonnen haben, sind charakteristisch für Brahms. In ihnen offenbaren sich viele Strukturkomponenten seiner musikalischen Werke. Wir wollen sie herausanalysieren und isolieren, uns dabei aber immer der „organischen Einheit der Kräfte und ihrer Bedingheit durch einander" bewußt bleiben. (Zitiert nach 11.)

Den Sinn der einzelnen Komponenten hat W. Heinitz in den Berichten (vgl. besonders 13, 14) und in seinen „Strukturproblemen" (11), in denen er sich mit der der allgemeinen Musikwissenschaft entlehnten Terminologie kritisch auseinandergesetzt hat, derart konzentriert und prägnant erläutert, daß es uns geradezu vermessen erscheint, etwa von uns aus eine Sinngebung zu versuchen. Es sei uns gestattet, die für uns wichtigen Ergebnisse aus diesen Arbeiten zu zitieren.

Wir haben oben festgestellt, daß unsere Mitbewegungen durch ihre tiefe Lage charakterisiert werden, daß sie groß und schwer sind. Sie besitzen also einen ziemlich großen Bewegungsambitus und ein relativ großes Gewicht. Der Sinn der Komponenten „Lage" oder besser „Bewegungsraum" und „Größe" (Ambitus), die in allen Nachgestaltungskurven besonders anschaulich werden, ist ohne weiteres verständlich (vgl. 13). Für die Komponente „Gewicht" zitieren wir folgende Erläuterung (11 S. 67 ff.): „ . . . Somit bleibt uns nichts anderes übrig, als die in der Musik gebrauchten Bezeichnungen ‚leicht — schwer' ihren Wurzeln nach dort einzuordnen, wo wir nach unserer

[12] An dieser Beschreibung wird zunächst deutlich, wie schwer es ist, gerade physiologische Bewegungsvorgänge mit der Sprache wiederzugeben. Weil man über nur wenig Begriffe verfügt und immer auf dieselben Worte angewiesen ist, wirken derartige Schilderungen fast immer unbeholfen. Vor allem aber erfassen sie den Vorgang nur bis zu einem gewissen Grade, also unvollkommen.

Auffassung den eigentlichen Schauplatz für alles musikalisch-phonetische Geschehen realer Art zu suchen haben, nämlich in dem zu physiologischer Arbeit befähigten Organismus, der mit seinen anatomischen Grundlagen die Vorstellungsbedingungen für die Begriffe Schwere und Gewicht bietet. ... Wir müssen ferner eine gleiche Trennung vonehmen zwischen den Begriffen Gewicht und Masse. ... Physiologisch aber ist eine gleichbleibende Masse (z. B. die Hand eines Dirigenten oder Klavierspielers) durch das ununterbrochene Spiel der Muskelkontraktionen fortwährenden Gewichtsunterschieden unterworfen. ... Die Größe des jeweiligen Gewichts wird praktisch ... nach den mit dem motorischen Akt bzw. dem statischen Verhalten verbundenen Empfindungen verglichen. ... So spricht man beispielsweise von schweren oder leichten Bewegungen eines Tänzers, von ‚Gewichtsanschlag' beim Klavierspielen usw. ... Im Gegensatz zu dem von uns zu benutzenden Begriff Schwere, als absoluter und ideeller energetischer Eigenschaft, sehen wir im Gewicht die relative energetische Eigenschaft mit psychisch-energetischer Erregungspotenz. ... Wir messen das Gewicht an einer als ‚Einheit' vorgestellten Größe (einer physiologisch-motorischen Druck- oder Zugempfindung), also relativ." (Vgl. auch 13.)

Wir müssen uns hier mit einem kleinen Zitat begnügen und dabei die einzelnen Gedanken aus ihrem Zusammenhang lösen. Für eine eingehende Auseinandersetzung mit all diesen Fragen ist natürlich eine genaue Kenntnis des Originals erforderlich; wir möchten daher wieder auf die „Strukturprobleme" verweisen. (Diese Bemerkung bezieht sich auch auf alle folgenden Zitate.)

Wenn wir unsere Beispiele (1—3) noch einmal hinsichtlich ihres Gewichts prüfen, so dürfen wir behaupten, daß sie relativ großes Gewicht besitzen. In unseren Mitbewegungen — und später in unserer Klanggebung — kommt das Gewicht deutlich zum Ausdruck, denn „auch dieses Verhalten kann relativ leicht über die Brücke des Optischen oder des Akustischen auf einen außenstehenden Beobachter projiziert werden".

Wir haben unsere Bewegungen in bezug auf Raum, Ambitus und Gewicht untersucht, sie damit aber noch nicht eindeutig bestimmt. Wir wollen nun wieder von unserer Beschreibung ausgehen und, wenn möglich, noch einige charakteristische Eigenschaften unserer Dirigierkurven festlegen.

Unsere Mitbewegungen sind ruhig, weich, fließend, mehr entspannt als gespannt. — Sie sind also nicht unruhig, flackernd und hart, sondern in sich ausgeglichen und ausgewogen, vielleicht irgendwie erhaben-überlegen, eben von einer bestimmten Ruhe und Weichheit. Wir werden weiter unten noch einmal auf diese beiden Komponenten Bezug nehmen; im Augenblick wollen wir sie keiner eingehenderen Betrachtung unterziehen, zumal wir auch ihre Bedeutung als bekannt voraussetzen dürfen.

Besonders wesentlich scheinen uns die beiden Stilmomente „Spannung" oder besser „Spannungslage" und „Spannungsablauf". Da der Begriff „Spannung" zu Mißverständnissen Anlaß geben könnte,

möchten wir wieder ein kurzes Zitat geben. „Spannungslage: Gemeint ist die vermutlich konstante physiologische Grundspannung bei der Konzeption. Innerhalb dieser Grundspannung spielen sich die psychischen (sinndynamischen) Spannungswechsel ab. Sie stellen sich dar als gradweise Unterschiede in den körperlichen (motorischen) Widerständen gegen den fließenden Ablauf der physiologischen Grundspannung ...“ „Spannungsablauf, explosiv oder fließend. Beide Formen kommen in Dramatik, Epik und Lyrik vor, sind also nicht an die Stärke der Spannung gebunden. Sie äußern sich im Charakter der dirigierenden Nachgestaltungs- (nicht Zeichengebungs-!) Kurve.“

Wir sprechen in der Musik von melodischer, harmonischer, metrischer, dynamischer (usw.) Spannung. (Von melodischer Spannung etwa in dem Sinne, daß eine steigende Tonhöhenbewegung mit einer melodischen Spannungszunahme, eine fallende mit einer Spannungsabnahme verbunden sei; oder auch: ein höherer Ton ist stärker gespannt als ein tieferer. Die harmonische Spannung wird größer, je weiter sich zwei Harmonien verwandtschaftlich voneinander entfernen. Eine metrische Spannungszunahme ist an ein Kleinerwerden der einzelnen metrischen Werte geknüpft, die dynamische Spannung wächst mit zunehmender Intensität). Wenn wir unsere drei Beispiele auf diese vier „Teilspannungen“ hin untersuchen würden, so würden wir folgende Ergebnisse erzielen: die melodische Spannung ist relativ gering. (In Beispiel 2 und 3 finden wir eine ausgesprochene Stufenmelodik; in Beispiel 1 ist der Spannungswechsel zwar stärker wegen der Sprungmelodik, die Spannung würde zunächst abnehmen h g e, dann wieder wachsen e c, usf. Wir müssen aber auch hier das gesamtmelodische Spannungsverhalten als gering bezeichnen.) Auch die harmonische Struktur unserer Themen läßt auf einen kleinen Spannungsgrad schließen. (Beisp. 1: T, S, D, T; Beisp. 2: es fehlen die Harmonien, die harmonische Spannung wäre also gleich null; wir möchten immerhin die Harmonien einer korrespondierenden harmonisierten Stelle entnehmen T, D, T, S, T. Beisp. 3: T, D, T, S S, S, D D, D; die Harmonien sind dem Orchestersatz entnommen.) Wir sehen, daß in allen drei Beispielen die Beziehungen der Harmonien zueinander denkbar einfach und nahe sind; es wäre also auch die harmonische Spannung ziemlich gering. Würden wir unsere Themen nun noch hinsichtlich des Metrums und der Dynamik untersuchen, so würden wir auch für diese beiden Komponenten einen nur schwachen Spannungsgrad feststellen. Wenn wir nun von der Spannung unserer vier Komponenten (wir haben uns willkürlich auf vier beschränkt) auf die Gesamtspannung schließen wollten, so müßten wir uns zunächst darüber klar werden, daß „das Ganze mehr ist als die Summe der Teile“. Immerhin wäre es bei unseren Beispielen insofern günstig, als sich die Komponenten alle in derselben Richtung bewegen; sie alle weisen einen schwachen Spannungsgrad auf. Wir dürften also schon annehmen, daß die Gesamtspannung, die aus diesen vier Momenten resultiert (als „Resultante“), wenig stark ist. Wir könnten sagen, wenig stark, aber nicht wie stark. — Wir sehen,

daß eine solche Art der Betrachtung nicht nur interessant zu sein braucht, sondern auch Erkenntnisse vermitteln kann; trotzdem möchten wir sie für unsere Untersuchungen nicht in Anspruch nehmen. Würden sich beispielsweise die Komponenten nicht in gleicher Richtung bewegen, würde die harmonische Spannung stark, die melodische wenig stark und die metrische äußerst schwach sein, so dürfte sich eine analytische Betrachtungsweise ziemlich komplizieren. Wir hätten dann „die Teile in der Hand", aber ohne das geistige Band. Und im lebendigen Kunstwerk ist es gerade so, daß sich alle Komponenten — analytisch würde man sie alle kaum erfassen können — ständig durchdringen, sich gegenseitig kompensieren und in ihrer Gesamtheit eine Gesamtspannungslage erzeugen. Der Schaffende hat u. E. aus seiner Grundspannung heraus unbewußt das Spannungsverhalten der einzelnen Komponenten so geordnet, daß, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, die Spannungsresultante aller Komponenten eben seiner Grundspannung entspricht. Wenn wir unsere Melodien auf diese Grundspannung hin (physiologisch resonierend) untersuchen, so dürfen wir nicht nur feststellen, daß sie relativ gering gespannt sind oder daß sie alle den gleichen Spannungsgrad besitzen, sondern wir könnten diesen Spannungsgrad sogar ziemlich genau bestimmen und an einem Kanon messen. W. Heinitz hat einen solchen Spannungskanon aufgestellt; er besteht aus kurzen melodischen Wendungen, die alle ein verschiedenes Spannungsverhalten aufweisen (13). Für unsere Zwecke halten wir es allerdings für praktischer, die Spannung jeweils im Augenblick neu festzustellen, anstatt sie für immer festzulegen. Jedenfalls aber bietet ein Kanon die Möglichkeit, zwei Komponisten bezüglich ihres Spannungsverhaltens zu rangieren und zu vergleichen. Wir können übrigens die Spannungsempfindungen besonders gut in der Hand kontrollieren. Unserer Beschreibung entnehmen wir, daß die Hände zwanglos geöffnet sind und daß die Fingerhaltung ruhig und gelockert ist. Zwanglos und gelockert, das bedeutet eben wenig gespannt.

Wir können uns vorstellen, daß starke Spannungen ruhig und fließend verlaufen und daß schwache Spannungen sich explosiv entladen können. Innerhalb einer geringen Grundspannung wäre ein explosives „Sichentladen", ein explosiver Spannungsablauf ebenso gut möglich wie innerhalb starker Spannungen. Wir dürfen also nicht von einer relativ geringen Grundspannung (wie in unserem Falle) auf einen fließenden Spannungsablauf schließen, sondern wir müssen uns wieder an unseren Mitbewegungen orientieren. Wir können deutlich feststellen, daß unsere Bewegungen fließen, gleiten und nicht ruck- oder stoßweise verlaufen. Damit ist der Spannungsablauf schon eindeutig festgelegt. — Wir möchten es für wahrscheinlich halten, daß häufiger ein fließender Spannungsablauf mit einer geringen Grundspannung (wie in unseren Beispielen) oder ein explosiver Spannungsablauf mit einer starken Grundspannung verbunden ist als umgekehrt. Immerhin dürfen und wollen wir nicht verallgemeinern und stets jede Gestaltung in bezug auf beide Komponenten prüfen.

Unsere Begleitkurven werden durch diese Komponenten zunächst hinreichend charakterisiert. Bevor wir aber die Körperhaltung beschreiben, wollen wir noch untersuchen, eine wie große „Masse" unseres Körpers an den Mitbewegungen beteiligt ist, ob sie sich etwa nur auf die Hände beschränken oder ob der Gesamtkörper mitschwingt. Zunächst eine Erläuterung des Begriffs Masse: „Wenn wir daher jetzt von Masse sprechen wollen, so denken wir daran, daß wir uns auch dabei wieder nicht vom Hörer, sondern vom Erzeuger klanglicher Komplexe aus orientieren. ... Vielleicht könnten wir hier noch etwas besser unterscheiden zwischen anorganischer und organischer Masse. Davon käme dann für uns lediglich die zweite in Betracht, also diejenige, die sozusagen physiologisch reaktionsfähig ist. ... Ein Dirigent könnte aber auch in der dirigierenden Hand eine Gewichtsempfindung von beispielsweise zwei Kilogramm haben und könnte dieses Gewicht nun derart auf eine größere anatomische Masse seines Körpers verteilen, daß das gleiche Gewicht nunmehr durch Zuhilfenahme eines oder beider Arme, ja schließlich auch des gesamten Körpers getragen würde. Wir könnten damit also sprechen von einer anatomischen Raumverteilung des wirkenden (oder auch als wirkend vorgestellten) Gewichts, also der potentiellen Energie in dem musikalisch-phonetischen Akt. Damit könnten wir also für unsere Absichten unter Masse eine statische, aber physiologisch variable Komponente musikalischer Ausdrucksbewegungen sehen ..." (11).

Wir wir leicht feststellen können, ist an unseren Mitbewegungen der ganze Arm beteiligt. Der ganze Arm führt die großen ruhigen Begleitgesten aus, nicht nur der Unterarm oder die Hände. Dagegen wird der Gesamtkörper nicht in die großen schwingenden Bewegungen mit hineingezogen, sondern er bleibt ziemlich ruhig. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß der Körper überhaupt unbeteiligt ist: Die physiologische Resonanz wird nicht von bestimmten Körperteilen, sondern immer vom Gesamtorganismus gebildet, wenn auch bestimmte physiologische Komplexe, z. B. die Arme und Hände, besonders deutlich reagieren. — W. Heinitz spricht von Statik und Kinetik. „Statische Musik, z. B. der reine Choral (aber nicht das Prozessionslied!), reizt nicht zur Mitbewegung durch den Raum. Kinetische Musik (z. B. der Springtanz), zwingt zur Gleit-, Schreit- oder Springbewegung, wenn dieser Drang nicht willkürlich kompensiert wird, wie es bei allen Ausdrucksbewegungen möglich ist. Wichtig sind hier auch die Überschneidungen zwischen statisch und kinetisch ‚Bewegung in der Statik' und umgekehrt" (13). In diesem Sinne müssen wir die Brahmssche Musik als durchaus statisch bezeichnen, sie zwingt nicht zur Fortbewegung im Raum. Andererseits aber ist sie kinetisch, die Bewegungen beschränken sich dabei vornehmlich auf die Arme und Hände. Wir können uns auch so ausdrücken: Finger, Hände, Unterarme und Oberarm treten in der mitbewegten Masse besonders hervor. Auf diese ganz bestimmten Körperteile, eben auf diese Masse verteilt sich in erste Linie das Brahmssche Gewicht, wobei, wie wir schon in unserer Beschreibung festgestellt haben, das Hauptgewicht in den Unterarm gelagert ist.

Wir haben bisher die Begleitkurven isoliert betrachtet; dabei müssen wir uns darüber im klaren sein, daß sie natürlich gebunden sind an die körperliche Einstellung, aus der heraus sie geformt werden. Wir können sie letzten Endes nur als Teil eines physiologischen Gesamtvorgangs betrachten, freilich als den Teil, der uns die wichtigsten Erkenntnisse zu vermitteln vermag. Wie hätten wir wohl sonst unsere Beispiele in bezug auf Gewicht, Masse, Spannung usw. prüfen können, wenn wir die Mitbewegungen nicht zu Hilfe genommen hätten! W. Heinitz weist darauf hin, daß sich z. B. die Komponente Gewicht nur mittelbar (die relativen Zeitsymbole werden zu Mitträgern des Gewichtsausdrucks), die Komponenten Spannung oder Masse aber überhaupt nicht im Notenbild ausdrücken lassen. Sie werden zwar irgendwie „zwischen den Zeilen" mitnotiert, sie sind in die Gestalt des Werkes mit hinein geschmolzen, aber aus dem Notenbild heraus können wir nichts über sie aussagen. Während wir uns also z. B. über die Melodik, Harmonik und Metrik ohne weiteres am Notenbild orientieren können, müssen wir uns z. B. die Spannung, Masse oder das Gewicht bewegungsmäßig erarbeiten und an unserem eigenen Organismus kontrollieren. Die körperliche Begleitbewegung vermag uns dabei tiefer in die Zusammenhänge einer Gestaltung hineinzuführen als etwa nur das Notenbild oder dessen klangliche Realisierung. Sie vermag die Elemente, deren Vorhandensein wir vielleicht dunkel ahnen und spüren, an die Oberfläche zu ziehen, bis sie klar und deutlich erkennbar, konkret und greifbar sind, so daß wir sie kontrollieren und rangieren können (vgl. die Kanons in 13). Die Begleitgesten lassen uns die musikalische Ausdrucksbewegung als „biologische Funktionsäußerung" erleben. Es wird uns bewußt, daß Musik und Bewegung einen untrennbaren Komplex bilden, daß die Bewegung die Wurzel der Musik, das Akustische nur eine Teilerscheinung des musikalisch-phonetischen Erlebnisses ist (vgl. 11). — Mit der Notenschrift kann also der Tondichter nicht alle Komponenten ausdrücken; es bleibt ihm aber die Möglichkeit, sie wenigstens anzudeuten, sie mit Worten zu umschreiben. Auch Brahms bedient sich häufig solcher Ausdrucksbezeichnungen. So findet sich in seinen Partituren z. B. das Wort pesante, schleppend, schwerfällig; wir möchten es im Sinne der Komponente Gewicht als schwer interpretieren. Oder er schreibt: tranquillo, dolce, largamente, was etwa unserm ruhig, weich, groß entsprechen würde. Aber alle diese Bezeichnungen können wir nur als richtungweisend betrachten, sie geben eben nur Andeutungen, Hinweise. Für genauere Untersuchungen bleiben die Mitbewegungen unentbehrlich.

Fassen wir noch einmal die Hauptstilmomente zusammen, die wir vermittels der Begleitgesten für die musikalischen Werke Brahms' festgelegt haben: Großes Gewicht, geringe Spannungslage, fließender Spannungsablauf; tiefer Bewegungsraum, großer Bewegungsambitus, Hand- und Armbeteiligung, gelockerte Fingerhaltung, kinetische Statik.

Eine musikalische Gestaltung ließe sich noch nach verschiedenen

Gesichtspunkten beurteilen. Wir wollen hier noch eine Komponente einfügen und unsere Dirigierkurven — im Sinne Beckings — hinsichtlich ihres dynamischen Verlaufs untersuchen.

Das „innendynamische" Verhalten der Mitbewegungen (bzw. eines einzelnen Schlages) läßt sich verhältnismäßig leicht nachprüfen, wenn einige Töne der Melodie „untergeteilt" werden (z. B. eine Viertel-Note in zwei Achtel oder vier Sechzehntel) (Beisp. III, 15a). Wenn nämlich innerhalb der Viertelnote ein (wenn auch noch so geringes) crescendo vom ersten zum zweiten Achtel oder vom ersten zum vierten Sechzehntel festzustellen ist, so ist ihre Innendynamik steigend (15b). Bei gleichbleibender bzw. bei abnehmender Intensität sprechen wir von stetiger (15c) bzw. fallender (15d) Innendynamik.

Für unsere drei Beispiele 1—3 ergibt sich eine steigende Dynamik.

Dieses Verhalten der Brahmsschen Themen steht im Widerspruch zum Klangprinzip des Klaviers[12a]. Vielleicht liegen hierin die Hauptschwierigkeiten einer klanglich angemessenen Darstellung vieler Brahmsscher Klavierwerke begründet. Trotzdem können wir Brahms eine typisch klavieristische Schreibart nicht absprechen. Die ersten Takte des B-dur Klavierkonzertes (16) mögen als Beispiel für seinen Klavierstil dienen. (Im übrigen sei auf alle unten angeführten Klavierwerke verwiesen.)

In vielen Klavier- und Orchesterkompositionen von Brahms ist ein wechselseitiges Sich-Durchdringen und Sich-Befruchten von symphonischem und Klavierstil festzustellen. Als Beispiele hierfür wählen wir einige Takte aus der Klaviersonate C-dur (IV, 17a und b); aus dem Scherzo-es-moll (17c) und aus der Symphonie e-moll (Beisp. I, 1). In den Beisp. 17 a und c ist der Hornklang, in Beisp. 17b der Holzbläserklang[12b] in den Klavierklang eingeschmolzen, ins „Klavieristische" stilisiert worden. Mit solchen dem symphonischen Stil entlehnten Ausdrucksmitteln hat Brahms seinen Klaviersatz klanglich bereichert und differenziert. Andererseits hat er technische Manieren, die grundsätzlich dem Klavier angemessen sind, in seinen Orchestersatz aufgenommen. So sind z. B. die Cello- und Bratschenfiguren in Beisp. 1 vollkommen „uncellomäßig und unbratschenmäßig"[12c], sie ähneln grundsätzlich den klavieristischen Akkordbrechungen, wie sie uns in Beisp. 16 begegnen. Diese Stilelemente verleihen dem Brahmsschen Orchestersatz ein eigentümliches Gepräge: er wird gesättigter, fülliger, und bleibt doch gelockert und beinahe kammermusikalisch durchsichtig. H. J. Moser spricht in diesem Sinne von „rembrandtbrauner Eigenfärbung" (36).

Die Dirigierkurven haben uns einen bestimmten Eindruck von Brahms vermittelt. Es kommt nun darauf an, auch eine Klang-

---

[12a] Ein Klavierton wird durch eine ziemlich schnell fallende Dynamik charakterisiert.

[12b] „... aus denen man mit Schumanns Ohren ('Verschleierte Symphonien') orchestrales Holzbläserkolorit heraushören wird" (7).

[12c] Vgl. im Gegensatz hierzu etwa die herrlichen Cellokantilenen aus dem ersten Satz der e-moll Symphonie und aus dem zweiten Satz der D-dur Symphonie (18 a und b).

gebung zu finden, die alle Brahmsschen Stilmomente erfüllt und in sich trägt, die also der urheberischen Gestik entsprechen würde. Es würde wahrscheinlich schwer sein, die geeignete Klanggebung ausprobieren zu wollen und die einzelnen Komponenten solange zu variieren, bis sie, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, urhebergetreu geworden sind. Ein Pianist müßte also seinen Anschlag solange modifizieren, bis sich seine Verklanglichung in bezug auf Gewicht, Spannung usf. dem Klangideal des Werkes nähern würde. Wie leicht wäre es dann möglich, daß er, wenn er das Gewicht vergrößern will, zugleich auch unbeabsichtigt die Spannung erhöht oder daß sein Anschlag auch härter wird. Er darf z. B. auch nicht weich mit leise und ruhig mit langsam verwechseln. So ist z. B. ein harter Anschlag in piano ebenso gut möglich wie ein weicher im forte. Es ist also nicht immer ganz einfach, alle Komponenten klanglich angemessen zu realisieren. Es bleibt aber ein Weg, der ohne weiteres in die Nähe des urheberischen Klangideals führt. Wird nämlich der Klang direkt aus der werktreuen Mitbewegung heraus gebildet, so übertragen sich auch alle Komponenten dieser Bewegung auf das Klangliche. In unserem Falle müßte also die Klanggebung Brahmsisch werden, wenn sie ihren Ausgang nähme von der Brahmsschen Mitbewegungsgestik und Körperhaltung. Diese Körperhaltung müssen wir nun zunächst (stichwortartig) beschreiben.

Atembewegung: abdominal; Kopf: etwas zurückgelegt; Oberkörper: zurückgeneigt; Unterkörper: vorgewölbt; Schwerpunkt: nach hinten gelagert; Knie: wenig gebeugt; Fußhaltung: Gewichtsneigung nach vorn, wobei sich die Fersen etwas heben.

W. Heinitz unterscheidet vier longitudinale Bewegungstendenzen des menschlichen Körpers: „a) den zentrifugalen Typus, wobei sich Füße und Oberkörper heben (z. B. Mozart); b) den zentripetalen, Füße und Oberkörper drängen nach unten (z. B. Grieg); c) den gestauten, wobei die Füße sich heben, der Oberkörper sich aber nach unten drängt (z. B. Beethoven, außerdem bei sehr vielen anderen); d) den gestreckten; Füße nach unten, Oberkörper nach oben (darstellbar, aber offenbar sehr selten)“ (13). Danach würden wir Brahms zu den gestauten Bewegungstypen rechnen.

Diese Charakteristik mag genügen. Wenn ein Interpret aus der typischen Brahmshaltung heraus, die er am besten im Augenblick des Spielbeginns sich vorstellungsmäßig vergegenwärtigt, sein Instrument überwindet, schafft er sich damit die Voraussetzungen für eine weitgehend Brahmssche Klanggebung, die er dann an Hand der verschiedenen Komponenten im einzelnen noch verfeinern kann.

Physiologische Resonanz und Mitbewegungen gestatten dem Nachschaffenden auch, seine Klanggebung hinsichtlich ihrer Werktreue zu kontrollieren. Wenn er nämlich vom Werk abstrahiert und auf den klanglichen Reiz als solchen reagiert, bildet er eine bestimmte physiologische Resonanz, die er dann mit der urheberischen Einstellung vergleichen kann. Er muß sich dann bemühen, bestehende Diskrepanzen zwischen beiden Körperhaltungen oder beiden „Begleit-

kurven" möglichst zu beseitigen, damit der Werkklang nicht von seiner persönlichen Klanglichkeit überdeckt wird. Nur so kann er sich dem Urklang einer musikalischen Gestaltung nähern[12d].

Werfen wir noch einen kurzen Blick zurück auf die Rutzsche Typencharakteristik. Wir müßten Brahms, der Atembewegung und Körperhaltung nach, dem sphärischen (1.) Typ Rutz' zuordnen[12e], während Rutz selbst ihn zu dem parabolischen (2.) Typ zählt. Bevor wir uns über die Gründe dieser verschiedenartigen Beurteilung klar werden, wollen wir noch einmal, und zwar an Hand einiger sprachlichen Äußerungen, unser physiologisches Verhalten prüfen.

Aus einigen Briefen Brahms' an den Verleger Barthold Senff:

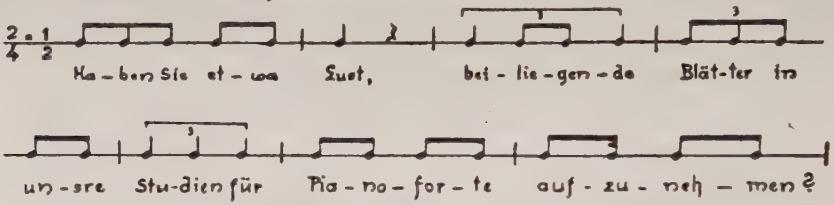
1. „Hier endlich die Korrektur des Konzerts [a], einige unangenehme Fehler sind noch drin. Meine Balladen [b] lege ich bei, sie sind sehr schlecht, unpraktisch abgeschrieben, gut hören können Sie sie nicht gut nach diesem Exemplar." (24. Juni 1855.)
   [a] Schumann, op. 134. [b] Brahms, op. 10.
2. „Wenn Sie die Balladen noch nicht zu drucken denken, möchte ich mir sehr dringend das Manuskript für kürzere oder längere Zeit wieder ausgebeten haben." (12. Juli 1855.)
3. „Hier übersende ich den Quartettsatz von Schubert zu beliebigem Gebrauch. Lassen Sie sich ihn von David vorspielen, den ich dazu herzlich grüße." (11. April 1864.)
4. „Ich habe absichtlich nur die Partitur mit dem Manuskript verglichen und nur hierin korrigiert." (11. November 1870.)
5. „Haben Sie etwa Lust, beiliegende Blätter in unsere Studien für Pf. aufzunehmen?" (Oktober 1878.) (Faksimile Abb. VI, 19.)

Alle hier zitierten Briefausschnitte wurden aus den Brahmsschen Autographen, die sich auf der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek befinden (Signatur N D VI 423 a fol.), abgeschrieben.

[12d] Diese Ausführungen sollen an Hand einiger Schallplatten erläutert werden. Als Beispiele wählten wir den ersten Satz des Violinkonzerts D-dur, op. 77 (Columbia L 2265) und das Klaviercapriccio h-moll, op. 76,2 (Columbia 4429) von Brahms; die Coriolan-Ouverture op. 62 (Electro Vox 08559) und die Ecossaisen (Columbia 4429) von Beethoven. Es wurde der urheberische Bewegungsduktus mit den durch die Klanggebung der Interpreten bedingten Nachgestaltungsgesten verglichen. Die Endbewegungsmomente der (im Sinne des Dirigierschemas gegebenen) jeweils ersten Taktschläge wurden dabei im Bilde festgehalten. Abb. III, 8 a: Brahms, Violinkonzert (Sinnbewegungen), 8 b: Bewegungen nach dem Orchesterklang (auf Grund der Gestaltung des Dirigenten) (Columbia L 2265), 8 c: Bewegungen auf Grund der Gestaltung des Solisten (kontrolliert an Stellen, wo die Solovioline allein, also isoliert vom Orchesterklang, erklingt), 8 d: Zeichengebung nach dem eigenen Typ des Verfassers, 9 a: Brahms, Capriccio (Sinnbewegungen), 9 b: Bewegungen auf Grund der solistischen Gestaltung (Columbia 4429); 10 a: Beethoven, Coriolan (Sinnbewegungen), 10 b: Bewegungen nach dem Orchesterklang (auf Grund der Gestaltung des Dirigenten) (Electro Vox 08559). 11 a: Beethoven, Ecossaisen (Sinnbewegungen), 11 b: Bewegungen auf Grund der solistischen Gestaltung (Columbia 4429).

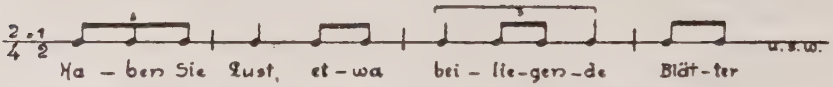
[12e] Mehrere kritisch eingestellte Beobachter aus dem Heinitzschen Mitarbeiterkreis sind, unabhängig voneinander, zu demselben Ergebnis gelangt.

Unsere Reaktionen auf diese sprachlichen Äußerungen sind vollkommen unabhängig vom Sinn, vom Inhalt und beziehen sich ausschließlich auf die rhythmische (subjektivierte metrisch-dynamische) Struktur der Gestalt dieser Ausdrucksbewegungen. Wir wollen einmal einen einzelnen Satz herausgreifen und sein metrisches (also noch nicht rhythmisches) Verhalten mit den der Notenschrift entlehnten relativen Zeitsymbolen anzudeuten versuchen.



Dieses metrische Schema unseres Satzes genügt schon für unsere Reaktionen.

Um nun zu beweisen, daß es bei diesen Versuchen einzig und allein auf den klanglichen Teil der Gestalt und nicht auf den grundsätzlichen Sinn des Textes ankommt, wollen wir zwei Wörter in dem Satze umstellen, so daß der Sinn erhalten bleibt, die klangliche Gestalt aber verändert wird.



Die ursprüngliche Form bewahrt trotz des hier vorliegenden Verzichts auf die Versubjektivierung des metrischen Schemas die typische Brahms-Haltung, während die veränderte Fassung zu einer völlig neuen Einstellung führt (u. a. liegen die Atembewegungen höher und der Schwerpunkt ist mehr nach vorn gelagert).

Wenn wir so auf die Gestalt, auf die „Physiognomie" aller hier zitierten sprachlichen Ausdrucksbewegungen physiologisch resonieren, so ergeben sich Einstellungen, die zum mindesten nicht wesentlich abweichen von der oben beschriebenen Brahms-Haltung. (Zu einem gleichen Reaktionsverhalten führt im übrigen auch das komplexe Bild der Brahmsschen Handschrift, worauf wir aber in dieser Arbeit nicht eingehen können.) Wir dürfen also annehmen, daß wir auf Grund unserer körperlichen Reaktionen ein angemessenes physiologisches Bild von Brahms entworfen haben. Rutz ist hier zu einem grundsätzlich anderen Ergebnis gelangt. Auch Becking und Nohl weisen Brahms dem Beethoven-Typ zu, während Giese ihn überhaupt nicht erwähnt. Alle psychologischen und philosophischen Folgerungen, die nach Rutz, Becking und Nohl für den Beethoven-Typ gelten, werden nun auch auf Brahms angewandt. Rutz fordert sogar, daß die Brahmssche Stimmbildung weich und hell sein müsse und aus einer t h o r a k a l e n Atembewegung heraus zu erfolgen habe. Welche Erklärung könnte man für diese unterschiedliche Beurteilung finden? Wir wollen uns zu dieser Frage kurz auf einige der bis heute aufgedeckten Fehlerquellen besinnen.

Wir haben für alle Reaktionen als gleichbleibende Ausgangsstellung eine gelockerte, bewegungsbereite Gesamthaltung gewählt mit folgender Fußstellung: die Fersen leicht geschlossen, die Spitzen zwanglos geöffnet (Schlußstellung). (Vgl. die „Schwebehaltung" nach Heinitz [15]). Von dieser ganz bestimmten Einstellung aus ergab sich unsere Brahms-Haltung, die u. a. durch abdominales Atembewegungsverhalten charakterisiert wird. Wenn wir nun unsere Ausgangsstellung verändern, und z. B. den rechten Fuß vorsetzen, so können wir eine Höherverlagerung der Atmung (etwa thorakal; s. Rutz!) feststellen. — Aber dürfen wir ohne weiteres unsere Ausgangsstellung beliebig variieren und für unsere Versuche eine Fußhaltung wählen, die vielleicht einem ganz bestimmten Bewegungsverhalten angemessen ist? Wenn wir (mit ebensoviel Berechtigung) mit derselben Fußstellung (rechter Fuß vor) auf Mozart und Bach, die nach Rutz, Becking und unseren eigenen Versuchen (s. u.) zum 1. Typ (abdominal) bzw. zum 3. Typ (abdominal mit gewinkeltem Kreuz) gehören, reagieren, so müßten wir auch sie zum 2. Typ (thorakal) zählen. Danach würde diese Fußstellung das thorakale Atembewegungsverhalten begünstigen (während z. B. die Fußstellung „linker Fuß vor" die abdominale Atmung begünstigen würde). — Wir dürfen also keine dieser beiden Ausgangsstellungen „zugrunde legen", wenn wir verschiedene Komponisten auch möglichst unterschiedlich beurteilen wollen. Es kommt bei diesen Versuchen besonders darauf an, eine für alle Reaktionen einheitliche (und möglichst „neutrale") Ausgangsstellung zu finden.

Wir erinnern uns ferner, daß Brahms die Tempi für das Klavierkonzert B-dur eindeutig festgelegt und überliefert hat, und wir haben bereits untersucht, wie sich eine Beschleunigung des Tempos auf die Artikulation auswirken würde (s. o. S. 16). Es bleibt uns jetzt noch nachzuprüfen, ob und inwieweit auch unsere Mitbewegungen von dieser Tempozunahme beeinflußt werden. Bei ♩ = 120 haben sich die Nachgestaltungsgesten wesentlich verändert, sie liegen höher und sind leichter, kleiner und explosiver geworden. Scheinbar wird auch der Atem höher versammelt (thorakal; vgl. Rutz), aber nur scheinbar, denn beim tieferen Durchatmen tritt wieder abdominale Atembewegung ein. Bei ♩ = 92 (Original Brahms) erfolgt unzweifelhaft die Organeinstellung auf abdominale Atmung.

Es gibt eine Äußerung von Robert Franz: „Brahms ist eine eiskalte Natur", die Rutz in verschiedenen Werken zitiert (23, S. 12 und 26; 29, S. 140). Vielleicht hat auch sie ihn bei der Bestimmung der Brahmsschen Art irgendwie beeinflußt. Die Werke Brahms' gehören nach Rutz zur kleinen kalten Spielart innerhalb der parabolischen Urart, die ihrerseits durch mildes, kühles Fühlen gekennzeichnet wird. Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß Rutz die Bestimmung des Typs offenbar weitgehend abhängig macht vom Verstand, der die Klanggebung in bezug auf künstlerische Befriedigung beurteilen soll, daß er also nicht reflektorisch reagiert, so wird eine (unbewußte) Beeinflussung (durch Franz) mindestens sehr wahrscheinlich. Für die

Feststellung des physiologischen Verhaltens von Brahms ist es aber doch völlig belanglos, was für eine „Natur" er gewesen ist, ganz abgesehen davon, ob die Äußerung Franz' zu Recht besteht oder nicht. Ein Blick auf irgendein Bild von Brahms genügt, um uns zu überzeugen, daß Brahms niemals ein thorakaler Atmungstyp gewesen ist, sondern daß er überwiegend abdominal geatmet hat[13]. Eine Wiedergabe aus einer thorakalen Einstellung heraus würde also das Klangbild verzerren. Wir gestatten uns, hier ein Zitat aus einer Arbeit von Herman Nohl einzufügen (22, S. 100): „In den Beethovenschen und Brahmsschen Symphonien ist eine fortschreitende Entwicklung und der Höhepunkt im ersten Satz immer eine Entscheidung, in der das Anfangsthemas verändert oder geklärt erscheint. In diesem gleichsam moralischen Resultat liegt die letzte Bedeutung dieser musikalischen Arbeit. Beim Typ 3 dagegen ist man vom Beginn an im Ganzen; es ist wohl eine Steigerung da, aber keine innere Veränderung ..." — Wir möchten an dieser Stelle auf die Gefahren einer derartigen Betrachtungsweise aufmerksam machen. Was Nohl hier für den 3. Typ geltend gemacht hat, läßt sich auch ohne weiteres auf Brahms anwenden: „Man ist vom Beginn an im Ganzen." Mit dieser Feststellung könnte man alle Brahmsschen Symphoniesätze (um uns mit Nohl auf diese zu beschränken) charakterisieren. Wir möchten dieses Prinzip sogar als eine wichtige Maxime Brahmsschen Schaffens überhaupt bezeichnen. Während nämlich z. B. Bruckner (Typ 1) ein Thema allmählich werden läßt, es entwickelt und steigert bis zum Höhepunkt, wo dann alle musikalischen Ausdrucksmittel konzentriert und angehäuft werden (dies gilt z. T. auch für Beethoven, Typ 2, z. B. in der 3. und 9. Symphonie; oder für Wagner, Typ 3, z. B. im Rheingold-Vorspiel oder in der Tannhäuser-Ouvertüre) erreicht Brahms den Höhepunkt gleich mit dem „ersten Takt", dem „ersten Ton". Dieser Höhepunkt wird, wenn wir uns einmal so ausdrücken dürfen, durch unerhörte Konzentration vom ersten bis zum letzten Takt gehalten, und zwar mit einer Selbstverständlichkeit, die ein Urmusikantentum, eine urmusikalische Kraft offenbart, wie sie nur wenigen Musikern zuteil geworden ist. Brahms kennt keine Steigerungen um ihrer selbst willen, keine Themen, die nur die Aufgabe haben, einen Höhepunkt vorzubereiten; deshalb kann es bei ihm auch keinen „Leerlauf", keine schwachen Momente geben. Im gesamten symphonischen Schaffen Brahms' existiert nicht ein einziger Satz,

[13] Vgl. übrigens die auf Grund der physiologischen Resonanz gewonnene Brahms-Haltung mit der im Bilde dargestellten! Auch Bilder könnten uns als Reiz für die physiologischen Reaktionen dienen; allerdings müssen wir dabei sehr vorsichtig sein. Wie leicht wäre es z. B. möglich, daß der Maler (unwillkürlich) von sich aus Elemente in das Bild hineinkomponiert hätte. In dem resonierenden Bewegungsvorgang würden sich diese neuen Elemente natürlich bemerkbar machen, und zwar unter Umständen so stark, daß sich die physiologischen Reaktionen auf ein Komponistenbild nicht mehr auf den Komponisten, sondern auf den Maler beziehen. — Ein Interpret könnte aber seine eigenen Resultate, die er aus musikalischen Ausdrucksbewegungen von einem Tondichter gewonnen hat, an Bildern (am besten Photographien) kontrollieren. Schon aus diesem Grunde sollte eine Biographie stets mehrere Bilder aufweisen.

der die Nohlsche Behauptung: „In den Brahmsschen Symphonien ist eine fortschreitende Entwicklung und der Höhepunkt im 1. Satz immer eine Entscheidung, in der das Anfangsthema geklärt oder verändert erscheint", rechtfertigen würde. Und selbst, wenn es so wäre, so sollte man doch darin kein moralisches Resultat erblicken wollen. Man muß sich überhaupt davor hüten, vorschnell Schlüsse zu ziehen und zu verallgemeinern.

Wir betrachten es als die vornehmste Aufgabe der physiologischen Resonanz, der lebendigen Musik zu dienen und die Interpretation musikalischer Ausdrucksbewegungen möglichst vollkommen zu gestalten. Wir wollen aber darauf verzichten, sie als Basis für philosophische Spekulationen, so interessant und wertvoll sie auch immer sein mögen, zu benutzen.

III. DIE STILE VERSCHIEDENER MEISTER GEGENSÄTZLICHER TYPEN.

„Brahms gehört zu den großen Musikerpersönlichkeiten, die, im Gegensatz zu den ihm innerlich so verwandten großen klassischen Meistern, keine Stilwandlung durchmachen konnten. ... Neben dieser offenen und klar zu überschauenden Bewegung der großen Stillinien zu Wagner hin verläuft ein weiterer klassizistischer Linienzug, ... der als latente Stillinie sich unter den Hauptrichtungen hinzieht, bis auch er durch Johannes Brahms ein offener und dominierender wird. ... So wird wichtiger ... die spezifisch klavieristische Schreibart, die sich den Klaviersatz des späten Beethoven zu sehr selbständig ausgeführtem Muster nimmt. ... So stehen ... erstes und zweites Thema von op. 1 in einem fast rational geschärften klassischen Kontrast. ... Der Weg zu der im letzten Drittel der Händel-Variationen erreichten, fast improvisatorischen Freiheit führte auch hier wieder über Beethoven. ... Zur klassischen Form gewann Brahms in den ‚Generalmotiven' ... die besondere ‚Dichte' seines symphonischen Einheitsgewebes" (7).

Diese Zitate mögen die typische Brahms-Auffassung der Musikgeschichtsforschung charakterisieren. Sie erblickt in Brahms den romantischen Klassizisten, den letzten Klassiker schlechthin, und untersucht die Beziehungen zwischen ihm und Beethoven, Mozart und Haydn einerseits und Bach und Händel andererseits bis zu Schütz und der Polyphonie des 16. Jahrhunderts. — Unsere Arbeit soll nicht historisch fundiert sein; wir können es daher nicht als unsere Aufgabe betrachten, die musikhistorischen Forschungsergebnisse kritisch zu beleuchten. Die Anregungen aber, die sich uns durch die Musikgeschichtsforschung bieten, wollen wir dankbar aufgreifen und einmal mit unserer Methode, der physiologischen Resonanz, die Beziehungen Brahms' zu Bach, Mozart und Beethoven prüfen. (Auf diese drei wollen wir uns hier beschränken.) Wir müssen also wieder aus dem Gesamterlebnis Bach, Mozart und Beethoven einige Beispiele auswählen, auf die sich dann unsere Untersuchungen gründen.

Beisp. II, 4: Bach, Englische Suite a-moll, Bourrée, Takt 1—4. (Peters 203.)

„ II, 5: Bach, Violinkonzert E-dur, Satz 1, Takt 1—3. (Eulenburg 712.)

„ II, 6: Bach, Matthäuspassion, Schlußchor, Takt 13—16. (Eulenburg 953.)

„ II, 7: Mozart, Klaviersonate F-dur, Satz 1, Takt 1—4. (Peters 485.)

„ II, 8: Mozart, Klavierkonzert A-dur, Satz 1, Takt 1—4. (Eulenburg 488.)

„ II, 9: Mozart, Die Zauberflöte, O Isis und Osiris, Takt 5—8. (Eulenburg 912.)

„ II, 10: Beethoven, op. 2a, Klaviersonate f-moll, Satz 1, Takt 1—4. (Peters 3.)

„ II, 11: Beethoven, op. 73, Klavierkonzert Es-dur, Satz 1, Takt 10—16. (Eulenburg 706.)

„ II, 12: Beethoven, op. 36, Symphonie D-dur, Satz 2, Takt 1—8. (Eulenburg 419.)

Abb. V, 16: Faksimile Bach, Matthäuspassion; Arie: Komm, süßes Kreuz, Viola da Gamba, Takt 1 ff.

„ V, 17: Faksimile Mozart, Das Veilchen, Takt 1 ff.

„ VI, 18: Faksimile Beethoven, op. 68, 6. Symphonie F-dur, Satz 1, Takt 1 ff.

Vgl. auch die Beispieltabellen!

Unter sorgfältiger Beachtung aller artikulatorischen Vorzeichen wollen wir diese Themen zunächst wieder bewegungsmäßig nachgestalten. Wir haben uns dabei auf die bildliche Darstellung der „Kurvenmaxima“ für die Beispiele 6, 9 und 12 beschränkt (Abb. I, 3, 4, 5 a—c; die Gesamthaltung veranschaulichen die Abb. I, 3, 4, 5 d).

Wir wollen nun wieder mit Hilfe der Begleitgesten und der gesamtphysiologischen Reaktionen verschiedene Strukturkomponenten und Hauptstilmomente Bachscher, Mozartscher und Beethovenscher musikalischer Werke ermitteln und festlegen. Bei der Beurteilung Brahmsscher musikalischer Ausdrucksbewegungen (s. oben) wurden die einzelnen Komponenten, zum größten Teil an Zitaten aus Heinitzschen Werken erläutert; wird dürfen also ihre Bedeutung als bekannt voraussetzen.

Auf Grund der physiologischen Resonanz ergeben sich für unsere drei Komponisten folgende Charakteristika:

	Bach	Mozart	Beethoven
1. Atembewegung	abdominal mit gewinkeltem Kreuz	abdominal	thorakal
2. Kopfhaltung .	zurückgelegt	zurückgelegt	vorgeneigt
3. Oberkörper . .	zurückgeneigt	zurückgeneigt	vorgewölbt
4. Unterkörper . .	vorgewölbt	vorgewölbt	zurückgeschoben
5. Schwerpunkt .	nach hinten gelagert	nach hinten gelagert	nach vorn gelagert
6. Knie	ziemlich gestreckt	etwas gebeugt	etwas gebeugt
7. Fußhaltung . .	Ganztritt	Gewicht in der Sohle, Heben der Fersen	Gewicht in der Sohle, Heben der Fersen
8. Bewegungstyp	zentripetal	zentrifugal	gestaut
9. Bewegungsraum	sehr tief, hohe Oberschenkelhöhe	hoch, etwa in Brusthöhe	etwa in Epigastriumhöhe
10. Bewegungsambitus	relativ klein	klein	groß
11. Beteiligte Masse	Ganzarm, besonders Unterarm und Hände	überwiegend Finger-, Hand- evtl. Unterarmbeteilig.	Hände, Unterarm, Oberarm
12. Fingerhaltung	geöffnete Hand, zwanglos, ruhig	zwangslos, geöffnet	etwas gespannt
13. Statik-Kinetik	vorwiegend Statik, sehr wenig Kinetik	Kinetische Statik	Kinetische Statik
14. Gewicht	groß	klein	mittelgroß
15. Spannungslage	gering	gering	stark
16. Spannungsablauf . , ...	fließend	fließend	mehr explosiv

Diese Zusammenstellung mag zunächst einen ungefähren Überblick geben. Wollte man die drei Komponisten ihrem physiologischen Verhalten nach in das Rutz-Typensystem einordnen, so würde man Bach zum pyramidischen (3.), Mozart zum sphärischen (1.) und Beethoven zum parabolischen (2.) Typ rechnen müssen. Rutz — und auch Becking — sind mit ihren Methoden zu denselben Ergebnissen gelangt. (Beide haben dann ihre Typen nach Mozart, Beethoven und Bach benannt [s. o.].)

Als nächstes Beispiel betrachten wir einen Ausschnitt aus dem Heiligenstädter Testament Beethovens vom 6. Oktober 1802: „O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misantropisch haltet oder erkläret, wie unrecht tut ihr mir, ihr wißt nicht die geheime Ursache von dem; was euch scheinet, ...“ (Faksimile Abb. VII, 20.)

Ein Vergleich dieser sprachlichen Ausdrucksbewegung Beethovens mit den Zitaten aus den Brahms-Briefen (s. o.) bestätigt uns aufs neue, daß beide Meister ein derart unterschiedliches physiologisches Verhalten aufweisen (vgl. besonders auch die Atembewegungen!), daß sie, auch wenn man die verschiedenen Unterarten Rutz' berücksichtigt (Beethoven, Typ II mit mehreren Spielarten: kalt groß [Urart], warm

groß [sphärischer Einschlag], kalt ausgeprägt [pyramidischer Einschlag]; Brahms Typ II [kalt klein]), unmöglich einem und demselben Typ angehören können[13a].

Das Bild, das wir in groben Strichen von unseren Komponisten entworfen haben, würde sich wesentlich klarer und übersichtlicher gestalten, wenn wir einzelne Komponenten nicht für sich betrachten, sondern miteinander vergleichen würden. Danach würde sich dann etwa folgende Zusammenstellung ergeben[14]:

	Bach	Mozart	Beethoven	Brahms
Ambitus	3	4	1	2
Masse	3	4	1	2
Gewicht	1	4	3	2
Spannung	2	4	1	3
Spannungsablauf[a]	3	4	1	2

[a] (1 explosiv — 4 fließend)

Von allen vier Komponisten würden also die Beethovenschen Themen den größten Bewegungsambitus, die größte Massenbeteiligung und Spannungslage und den explosivsten Spannungsablauf aufweisen. Das größte Gewicht dagegen würden die Bachschen Melodien besitzen. Wenn wir uns einmal vergegenwärtigen, welche Gewichts-, Spannungs- oder Massenunterschiede zwischen Bach und Beethoven, Mozart und Brahms bestehen, daß also ihre Themen schon in bezug auf diese drei Momente sehr verschieden gearbeitet sind, daß sie aber trotzdem mit denselben Symbolen realisiert wurden, so erkennen wir, daß die Notenschrift feinere oder gar feinste Unterschiede überhaupt nicht auszudrücken vermag. Sie schafft eben für alle noch so differenzierten musikalischen Ausdrucksbewegungen bestimmte „Mittelwerte" und beseitigt auf diese Weise, die „zartesten Schwankungen" und Regungen. Vielleicht erklärt es sich hieraus, daß manche Komponisten ihre musikalischen Gedanken nur ungern niederschrieben und zu „Papier brachten".

Die strukturellen Unterschiede zwischen Bach, Mozart, Beethoven und Brahms, wie sie sich in den körperlichen Bewegungen äußern, müssen auch in der Klanggebung deutlich zum Ausdruck gebracht werden. Eine Mozartische Verklanglichung müßte also nicht nur hinsichtlich ihres Gewicht oder ihrer Spannung, sondern auch in bezug auf alle übrigen „physiologischen Gegebenheiten" dem Mozartischen Bewegungsverhalten entsprechen: Sie müßte also eine ähnliche physiologische Resonanz auslösen wie das Werk selbst. Da sich alle noch

[13a] Hier könnte vielleicht noch als Einwand erhoben werden, daß wir bei der Beurteilung des Brahmsschen Typs eine Einstellung, die nach Rutz einer Spielart der parabolischen Urart angehören würde, zur sphärischen Hauptart gerechnet hätten. Gerade aber die Bestimmung „kalt, klein" innerhalb des II. Typs weist ausdrücklich darauf hin, daß es sich nach Rutz bei Brahms um einen ausgesprochenen „Paraboliker" handeln soll.

[14] Die Ziffer 1 bezieht sich immer auf das Maximum, die Ziff. 4 auf das Minimum „an Komponente". Alle Ziffern sind nur relativ zu verstehen: 1 bedeutet mehr als 2, aber nicht etwa doppelt so viel.

so geringen körperlichen Umlagerungen irgendwie auch im Klanglichen offenbaren, sich auf das Klangliche übertragen, so wird eine werktreue Klanggebung am ehesten von der werktreuen Mitbewegung aus erreicht. Dabei müssen wir uns sehr wohl bewußt bleiben, daß es meistens leichter ist, sich dem Bewegungs- als dem Klangideal eines musikalischen Werkes zu nähern. Wir beherrschen unseren eigenen zu „physiologischer Arbeit befähigten Organismus" wahrscheinlich besser als irgendein „anderes Instrument". Wenn wir uns aber erst einmal eine richtige Bewegungs- und Klangvorstellung gebildet haben, dann wird es uns auch nicht mehr so schwer werden, die strenge Forderung einer idealen werktreuen Klanggebung weitgehend zu erfüllen. Nur weitgehend — wir müssen uns damit abfinden, daß wir eine bestimmte Grenze nicht zu überschreiten vermögen, daß immer ein Rest, eine unausfüllbare Lücke bestehen bleiben wird zwischen der Gestaltung und Nachgestaltung. — Viele Interpreten sind geradezu bestrebt, eine musikalische Ausdrucksbewegung an ihrer eigenen Persönlichkeit zu „brechen", sie also derart umzuformen, daß zwar das Werk als solches immer noch erkennbar bleibt, daß aber alle Momente zwischen den Zeilen (bewußt oder unbewußt) umgedeutet oder sogar falsch ausgedeutet werden. Eine Beethoven-Sonate wird man, auch wenn sie etwa Mozartisch gespielt würde, immer noch identifizieren können. Wenn wir uns aber vorstellen, daß die Übermittlung des Urerlebnisses immer an eine kongruente Wiedergabe geknüpft ist und daß alle heterogenen Elemente in der Interpretation eine Mischung erzeugen, die, mag sie noch so interessant und „originell" sein, immer etwas Unfruchtbares und „Kompromißhaftes" in sich trägt und die Erlebniskraft einer Gestaltung irgendwie erschüttern muß, so wollen wir eine derartige Darstellung ablehnen. Es zeugt letzten Endes nicht von besonderer Größe, wenn sich ein Interpret die Aufgabe stellt, „aus einem Werk etwas machen zu wollen". Er sollte sich immer bewußt bleiben, daß seine Darstellung sich desto weiter vom Urerlebnis entfernt, je mehr er von sich aus hineinlegt. Wie unbefriedigend müßte z. B. der Eindruck von einer Bachschen Fuge sein, wenn sie etwa Mozartisch interpretiert würde. Dabei würde sich deutlich erweisen, wie notwendig eine möglichst kongruente Verklanglichung ist.

Wir wollen von einer urhebernahen klanglichen Nachgestaltung eine weitgehende Konservierung der physiologischen Struktur und die Erfüllung möglichst aller Stilmomente eines musikalischen Werkes fordern. Wenn ein Interpret sich so sehr Diener am Werk fühlt, daß er seine eigene Haltung zugunsten einer werkgemäßen körperlichen Gesamteinstellung aufgibt, dann sind die Voraussetzungen für eine bestmögliche Wiedergabe geschaffen. Die Kritik wäre dann berufen, dem Interpreten zu helfen und ihm an Hand der Hauptstilmomente etwaige Diskrepanzen zwischen Urklang und klanglicher Darstellung aufzuzeigen. Die physiologische Resonanz vermag den Nachschaffenden in die Nähe des Aufführungsideals zu führen bis zu den Grenzen, die ihm das eigene Ich, die eigene Persönlichkeit gesetzt hat.

Als Ergebnis unserer Arbeit können wir folgendes darlegen:

Wir sind davon ausgegangen, daß ein Kunstwerk Ausdruck des Persönlichen sei und aus einer durch das Seelisch-Geistige bedingten organischen, körperlichen B e w e g u n g heraus geformt würde. Die so sich realisierenden motorischen Kräfte, die in das Werk mit „hineingestaltet" wurden, werden beim intensiven Nacherleben wieder wirksam und bedingen — unter Voraussetzung einer genügenden Bewegungsbegabung und -bereitschaft — eine ganz bestimmte Einstellung und Nachbewegung. Für uns waren dabei nur die (sinnlich wahrnehmbaren) physiologischen Reaktionen von Interesse, deren Bedeutung für die musikwissenschaftliche Forschung und für die bewegungsmäßige und klangliche Darstellung eines Werkes ohne weiteres erkennbar wurde. Bei der Besprechung der wichtigsten Vorarbeiten wurde hingewiesen auf einige weitere Anwendungsmöglichkeiten der physiologischen Resonanz (Quellen- und Textkritik, Urheberfeststellung, Bearbeitung und Musikkritik).

Im zweiten Kapitel folgte eine Darstellung neuer Stilkriterien, wobei Themen aus Brahmsschen musikalischen Werken als Beispiele zugrunde gelegt wurden. Unsere aus musikalischen und sprachlichen Ausdrucksbewegungen gewonnene Brahms-Haltung korrespondierte grundsätzlich nicht mit der Einstellung nach Rutz; über die Gründe dieser verschiedenartigen Beurteilung versuchten wir, eine Reihe von Anhaltspunkten zu gewinnen.

Im letzten Kapitel wurden Bach, Mozart und Beethoven an Hand der neuen Stilmomente über die bereits vorliegenden Ergebnisse anderer Forscher hinaus charakterisiert; für alle drei Komponisten ergab sich je ein typisches „Bild".

Im Gegensatz zu Rutz, Nohl, Becking und Giese und um der Gefahr zu entgehen, in rein spekulative Erörterungen zu verfallen, haben wir darauf verzichtet, ein weltanschaulich fundiertes Typensystem zu begründen, in das wir unsere Komponisten dann hätten einordnen können. Uns war es vielmehr darum zu tun, die Interpretation musikalischer Ausdrucksbewegungen mit Hilfe der physiologischen Resonanz möglichst vollkommen und urhebergetreu zu gestalten. Wenn es uns gelungen sein sollte, in diesem Sinne der Musikwissenschaft und der musikalischen Aufführungspraxis zu dienen, so ist damit der Hauptzweck unserer Arbeit erfüllt.

BEISPIELTABELLE I.

Johannes Brahms (1833—1897).

Klavierwerke (alle Edition Peters, Leipzig, 3300 a, b, herausgegeben von Emil von Sauer).

op. 1. Sonate C-dur (1853).

op. 2. Sonate fis-moll (1853).

op. 4. Scherzo es-moll (1854).

op. 5. Sonate f-moll (1854).

op. 9. Variationen über ein Thema von Rob. Schumann (1854).

op. 10. Balladen (1856).
1. d-moll.
2. D-dur.
3. H-dur.
4. h-moll.

op. 21a. Variationen über ein eigenes Thema (1861).

op. 21b. Variationen über ein ungarisches Lied (1861).

op. 24. Variationen und Fuge über ein Thema von Händel (1862).

op. 76. Klavierstücke (1879).
1. Capriccio fis-moll.
2. Capriccio h-moll.
3. Intermezzo As-dur.
4. Intermezzo B-dur.
5. Capriccio cis-moll.
6. Intermezzo A-dur.
7. Intermezzo a-moll.
8. Capriccio C-dur.

op. 79. Zwei Rhapsodien (1880).
1. h-moll.
2. g-moll.

op. 116. Phantasien (1892).
1. Capriccio d-moll.
2. Intermezzo a-moll.
3. Capriccio g-moll.
4. Intermezzo E-dur.
5. Intermezzo e-moll.
6. Intermezzo E-dur.
7. Capriccio d-moll.

op. 117. Drei Intermezzi (1892).
1. Es-dur.
2. b-moll.
3. cis-moll.

op. 118. Klavierstücke (1893).
1. Intermezzo a-moll.
2. Intermezzo A-dur.
3. Ballade g-moll.
4. Intermezzo f-moll.
5. Romanze F-dur.
6. Intermezzo es-moll.

op. 119. Klavierstücke (1893).
1. Intermezzo h-moll.
2. Intermezzo e-moll.
3. Intermezzo C-dur.
4. Rhapsodie Es-dur.

Partituren (Edition Eulenburg, Leipzig).

op. 15. Klavierkonzert d-moll (1858) (Eu. 713).
op. 56a. Variationen über ein Thema von J. Haydn (1870) (Eu. 805).
op. 68. 1. Symphonie c-moll (1876) (Eu. 425).
op. 73. 2. Symphonie D-dur (1877) (Eu. 426).
op. 77. Violinkonzert D-dur (1879) (Eu. 716).
op. 80. Akademische Festouverture (1880) (Eu. 656).
op. 81. Tragische Ouverture (1880) (Eu. 657).
op. 83. Klavierkonzert B-dur (1881) (Eu. 715).
op. 90. 3. Symphonie F-dur (1883) (Eu. 427).
op. 98. 4. Symphonie e-moll (1885) (Eu. 428).

Kammermusik.

op. 8. Klaviertrio H-dur (Peters 3898).
op. 40. Klaviertrio Es-dur.
op. 87. Klaviertrio C-dur.
op. 101. Klaviertrio c-moll.
op. 114. Klaviertrio a-moll.
op. 25. Klavierquartett g-moll. (Peters 3904).
op. 26. Klavierquartett A-dur.
op. 60. Klavierquartett c-moll.
op. 51. Streichquartette.
1. c-moll (Eulenburg 240).
2. a-moll (Eulenburg 241).
op. 67. Streichquartett B-dur (Eulenburg 242).
op. 34. Klavierquintett f-moll (Peters 3660).

op. 78. Violinsonate G-dur (Peters 3900).
op. 100. Violinsonate A-dur.
op. 108. Violinsonate d-moll.
op. 120. Klarinettensonaten (Peters 3896 a, b).
1. f-moll.
2. Es-dur.

Vokalwerke.

op. 45. Ein deutsches Requiem (Eulenburg 969).
op. 53. Alt-Rhapsodie (Peters 3919).
Brahms-Album I (Peters 3201).
Brahms-Album II[1] (Peters 3202).

Johann Sebastian Bach (1685—1750).

Klavierwerke (sämtlich Peters).

Wohltemperiertes Klavier, Band I, II (Peters 1, 2).
Zwei- und dreistimmige Inventionen (Peters 201).
Englische Suiten (Peters 203/4).
Französische Suiten (Peters 202).
Partiten (Peters 205/6).
Italienisches Konzert (Peters 207).
Kunst der Fuge (Peters 218).

Partituren (sämtlich Eulenburg).

Hohe Messe (959).
Johannes-Passion (965).
Matthäus-Passion (953).
Ouverture C-dur (856).
Konzert für Cembalo d-moll (744).
Konzert für 2 Cembali C-dur (730).
Konzert für 2 Cembali c-moll (731).
Konzert für Violine a-moll (711).
Konzert für Violine E-dur (712).
Konzert für 2 Violinen d-moll (727).
Brandenburgisches Konzert 1 F-dur (280).
Brandenburgisches Konzert 2 F-dur (257).
Brandenburgisches Konzert 3 G-dur (254).
Brandenburgisches Konzert 4 G-dur (281).
Brandenburgisches Konzert 5 D-dur (282).
Brandenburgisches Konzert 6 D-dur (255).

Wolfgang Amadeus Mozart (1756—1791).

Klaviersonaten (Peters 485).

[1] Es kommen natürlich nur die Originallieder, nicht die in diese Bände eingestreuten Volksliedbearbeitungen in Betracht! Bei allen transponierten Liedern muß die Orignaltonart wieder hergestellt werden. (Vgl. 13 „Tonaler Nullpunkt").

Violinsonaten (Peters 14).
Klaviertrios (Peters 193).
Klavierquartette (Peters 272).

Partituren (sämtlich Eulenburg).

Don Giovanni (918).
Figaros Hochzeit (916).
Die Zauberflöte (912).
Symphonie D-dur (446).
Symphonie Es-dur (415).
Symphonie g-moll (404).
Symphonie C-dur (401).
Klavierkonzert A-dur (488).
Klavierkonzert d-moll (466).
Klavierkonzert D-dur (537).
Klavierkonzert C-dur (467).
Klavierkonzert Es-dur (482).
Violinkonzert A-dur (717).
Violinkonzert D-dur (766).
Quartette für Streichinstrumente (Gesamtausgabe, Serie 14, Breitkopf & Härtel).

Ludwig van Beethoven (1770—1827).

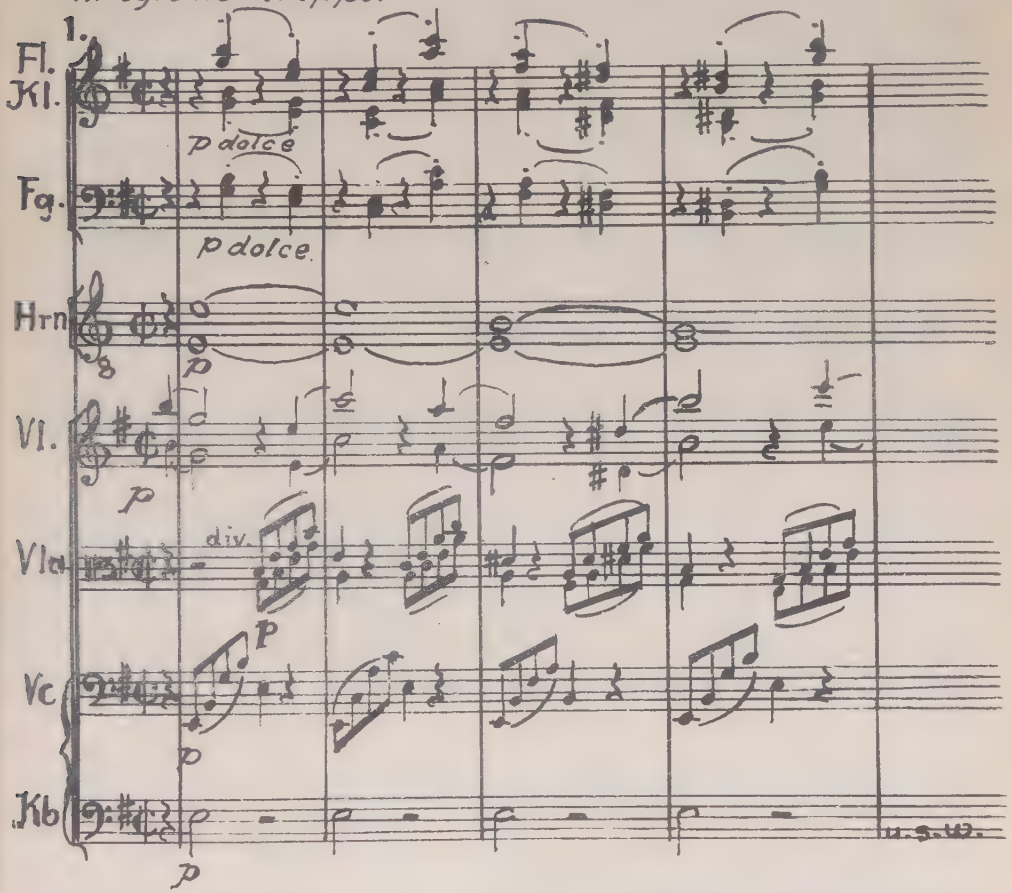
Klaviersonaten (Peters 3).
Violinsonaten (Peters 13 a).
Klaviertrios (Peters 166 a).
Klavierquartett op. 16 (Peters 294).

Partituren (Eulenburg).

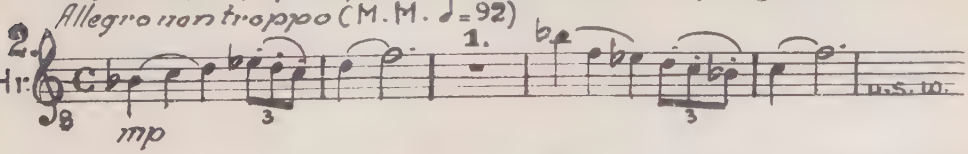
Fidelio, op. 72 (914).
Symphonie C-dur, op. 21 (418).
Symphonie D-dur, op. 36 (419).
Symphonie Es-dur, op. 55 (405).
Symphonie B-dur, op. 60 (414).
Symphonie c-moll, op. 67 (402).
Symphonie F-dur, op. 68 (407).
Symphonie A-dur, op. 92 (412).
Symphonie F-dur, op. 93 (416).
Symphonie d-moll, op. 125 (411).
Sämtliche Ouverturen.
Sämtliche Klavierkonzerte.
Violinkonzert op. 61 (701).
Septett op. 20 (12).

Notenbeispiele I.

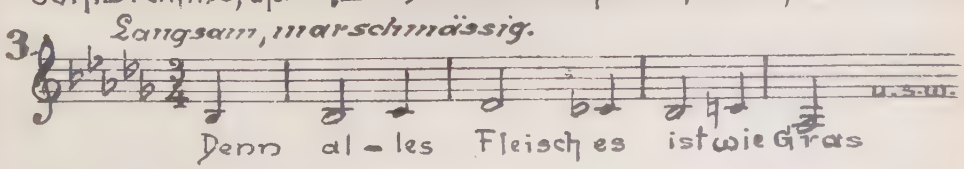
Joh. Brahms, op. 98, Symphonie e-moll, Satz 1, Takt 1–4



Joh. Brahms, op. 83, Klavierkonzert B-Dur, Satz 1, Takt 1–5



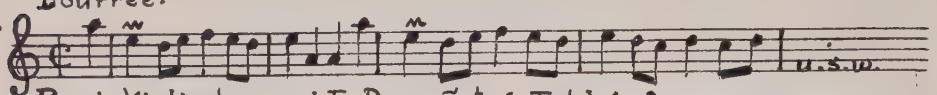
Joh. Brahms, op. 45, Ein Deutsches Requiem, Satz 2, Takt 22–26



Notenbeispiele II.

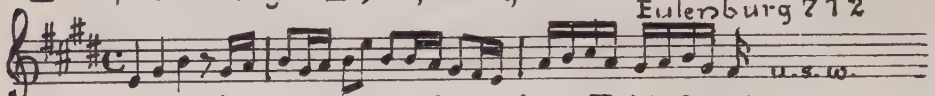
Bach, Englische Suite a-moll, Bourrée, Takt 1–4.

4. Bourrée.



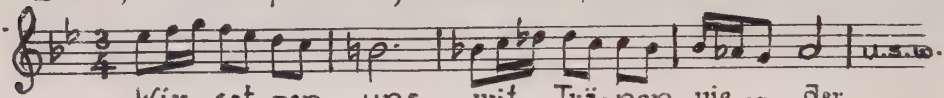
Bach, Violinkonzert E-Dur, Satz 1, Takt 1–3.

5. Eulenburg 712



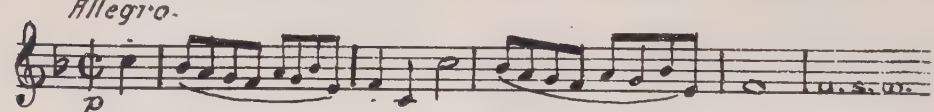
Bach, Matthäuspassion, Schlusschor, Takt 13–16.

6.



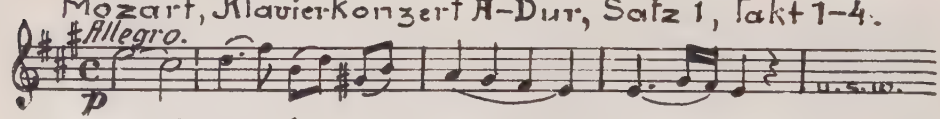
Mozart, Klaviersonate F-Dur, Satz 1, Takt 1–4.

7. Allegro.

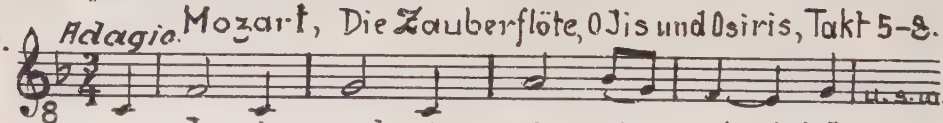


Mozart, Klavierkonzert A-Dur, Satz 1, Takt 1–4.

8. Allegro.

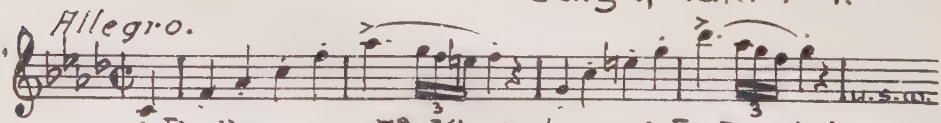


9. Adagio. Mozart, Die Zauberflöte, O Isis und Osiris, Takt 5–8.

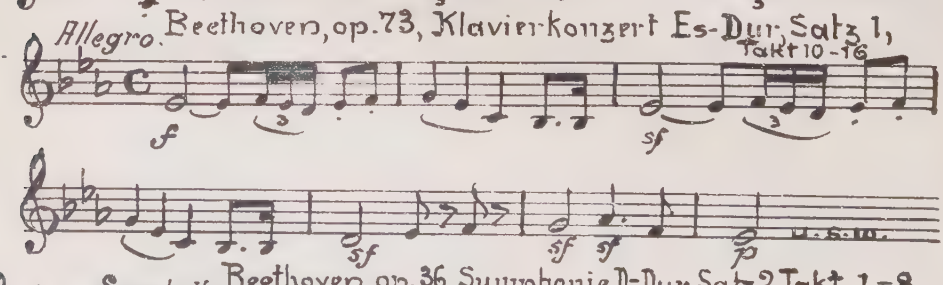


Beethoven, op. 2a, Klaviersonate f-moll, Satz 1, Takt 1–4.

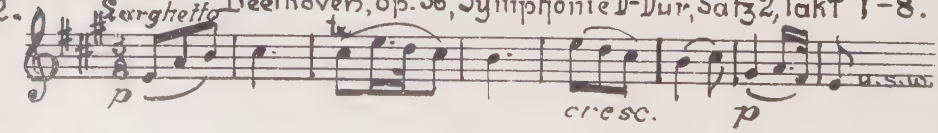
10. Allegro.



11. Allegro. Beethoven, op. 73, Klavierkonzert Es-Dur, Satz 1, Takt 10–16



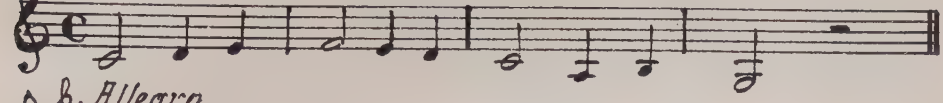
12. Larghetto Beethoven, op. 36, Symphonie D-Dur, Satz 2, Takt 1–8.



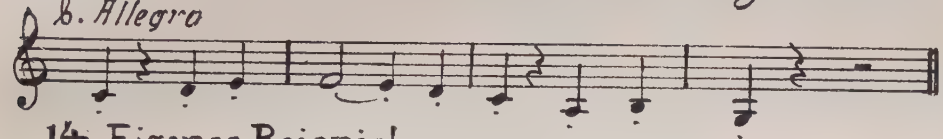
Notenbeispiele III.

13. Eigenes Beispiel.

a. Andante.

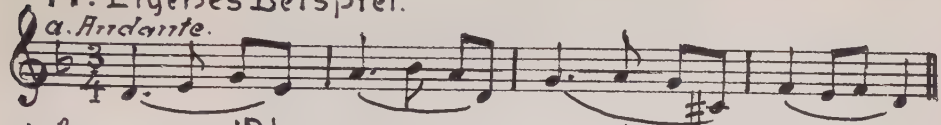


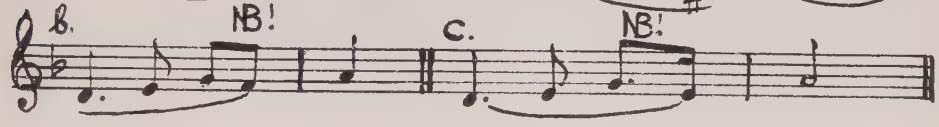
b. Allegro

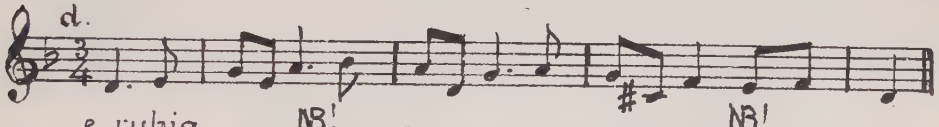


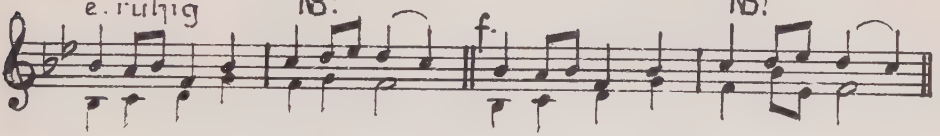
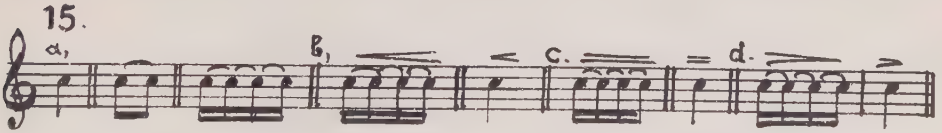
14. Eigenes Beispiel.

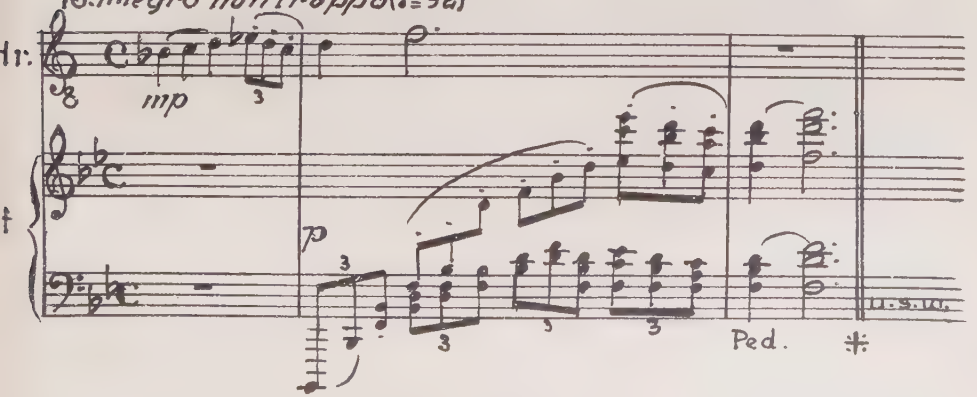
a. Andante.



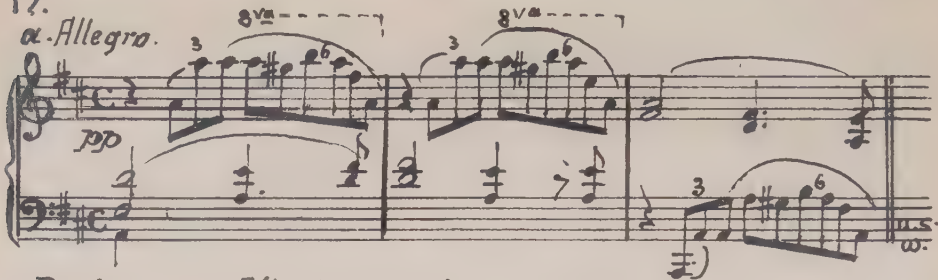
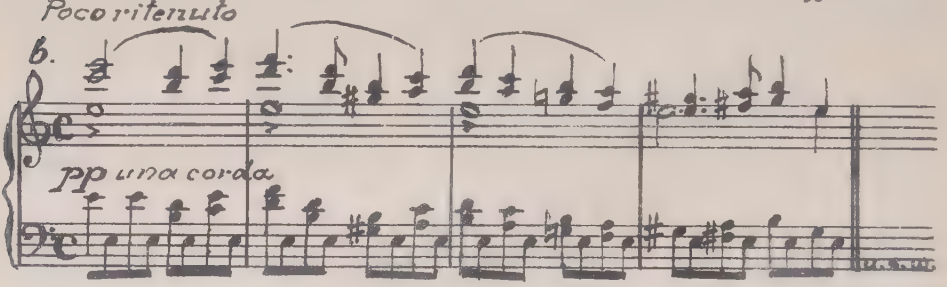
b. NB! c. NB!

d.

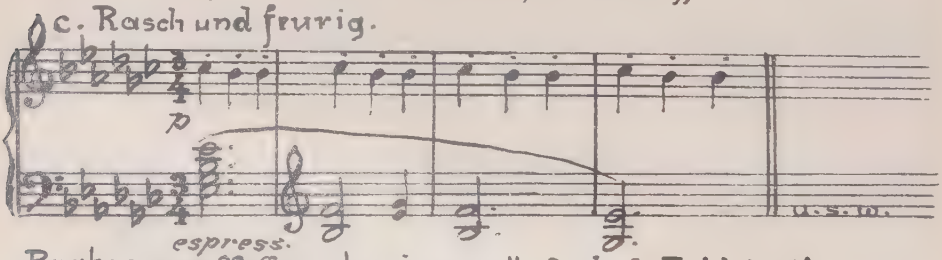


e. ruhig NB! f. NB!

15.

Brahms, op. 83, Klavierkonzert B-Dur; Satz 1, Takt 1 u. 2.

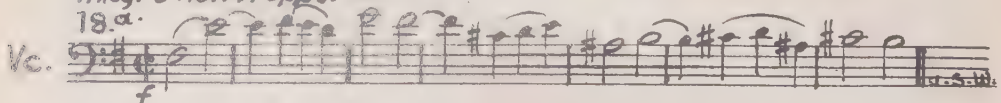
16. Allegro non troppo (♩= 92)

Notenbeispiele IV.

Brahms, op. 1, Klaviersonate C-Dur, Satz 1, Takt 151 ff.

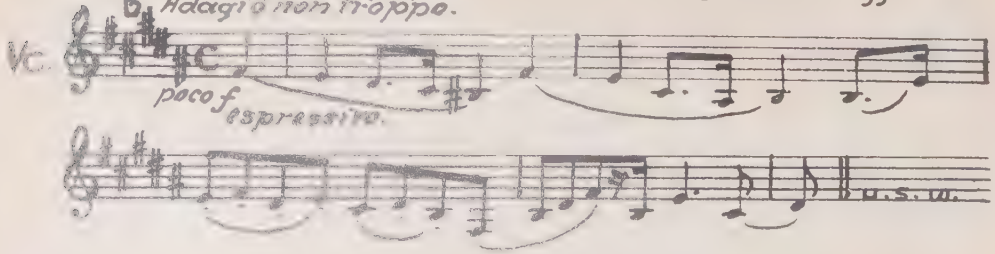
17.

Brahms, op. 1, Klaviersonate C-Dur, Satz 1, Takt 51 ff.

Brahms, op. 4, Scherzo es-moll, Takt 46 ff.



Brahms, op. 98, Symphonie e-moll, Satz 1, Takt 51 ff.



Brahms, op. 73, Symphonie D-Dur, Satz 2, Takt 1 ff.



ABBILDUNGEN I.

1. Brahms (Bsp. 1) (1. u. 2. Viertel)

2. Brahms (Bsp. 2) (1. u. 2. Viertel) (3. u. 4. Viertel)

3. Bach (Bsp. 6)

4. Mozart (Bsp. 9)

5. Beethoven (Bsp. 12)

6. Brahms (Bsp. 3)

a. 1. Viertel

b. 2. Viertel

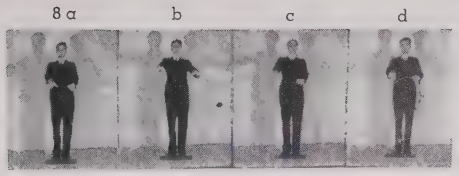
c. 3. Viertel

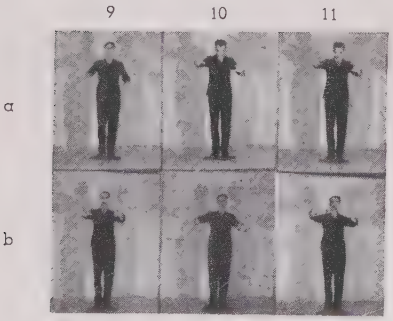
d. 2. Viertel Seitenansicht

ABBILDUNG II.

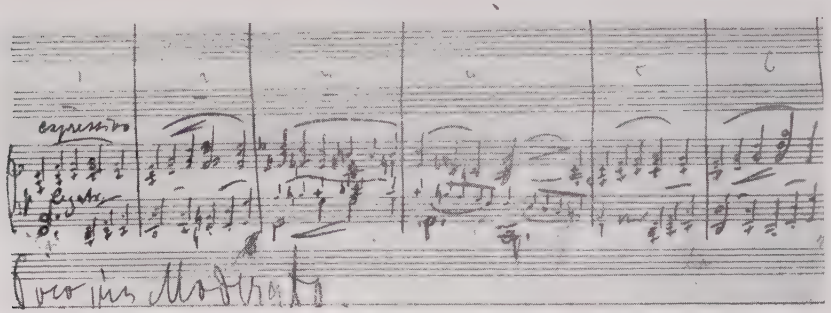
7. Brahms, (Bsp. 3) Gesamtkurve.

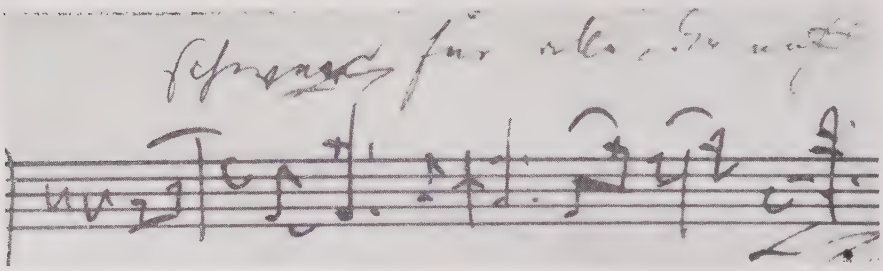
ABBILDUNGEN III.



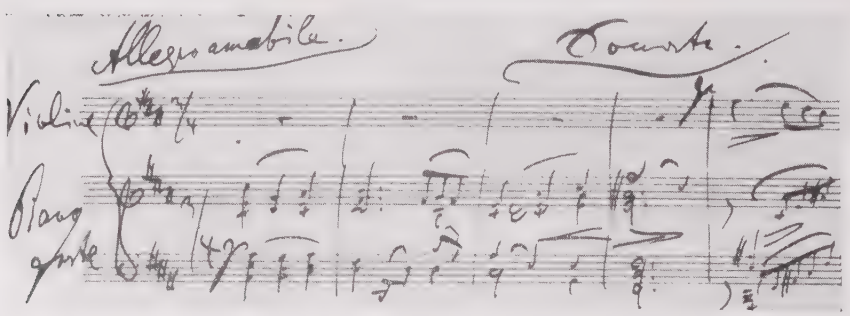


(Die Abbildungen 8-11 beziehen sich auf die Fußnote 12d, Seite 27).

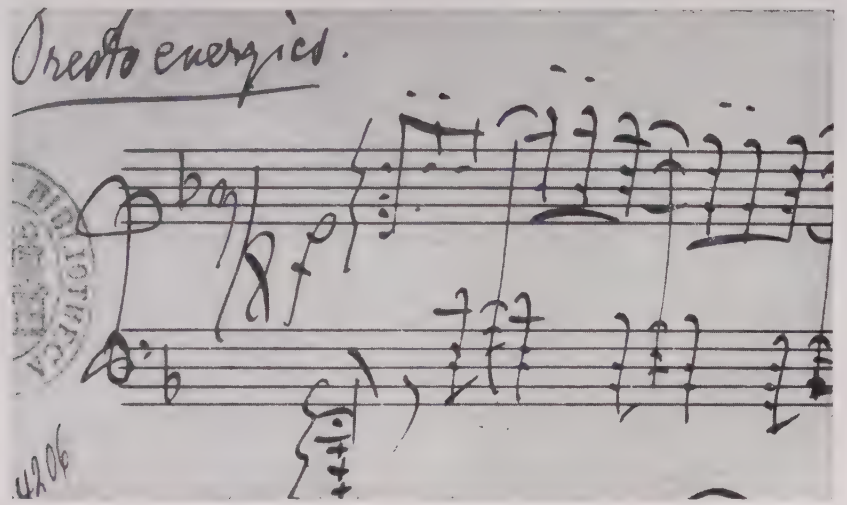
12. Faksimile Brahms, op. 15. Klavierkonzert d-Moll, Satz 1, Takt 157 ff.

13. Faksimile Brahms, op. 77, Violinkonzert D-Dur, Satz 1, Takt 217 ff.



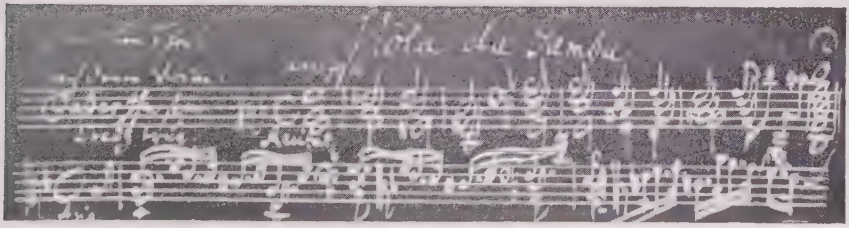
14. Faksimile Brahms, op. 100, Violinsonate, A-Dur, Satz 1, Takt 1 ff.



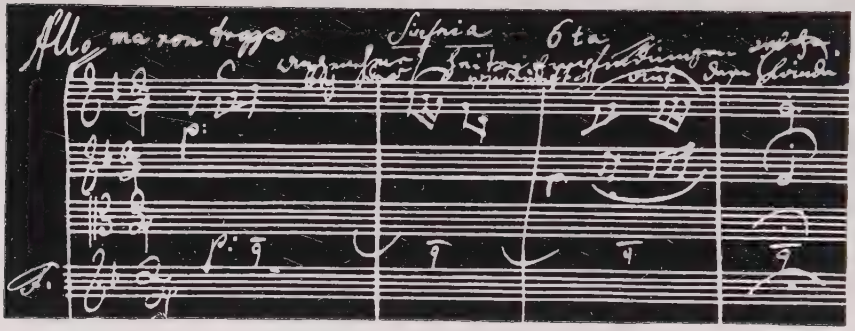
15. Faksimile Brahms, op. 116, Klaviercapriccio, d-Moll, Takt 1 ff.



16. Faksimile Bach
Matthäuspassion, Arie. Komm süßes Kreuz: Viola da Gamba, Takt 1 ff.



17. Faksimile Mozart. Das Veilchen, Takt 1 ff.

18. Faksimile Beethoven, op. 68, Pastoralsymphonie, Satz 1, Takt 1 ff.

19. Faksimile Brahms, Brief.

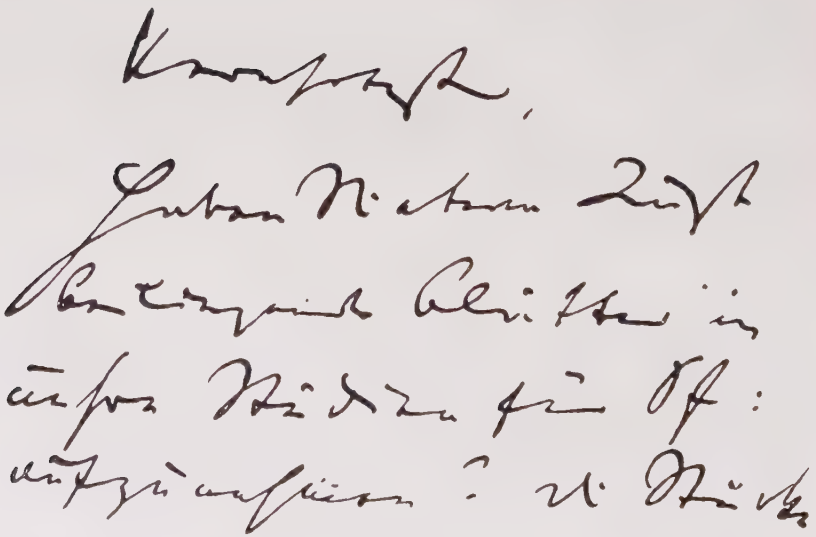
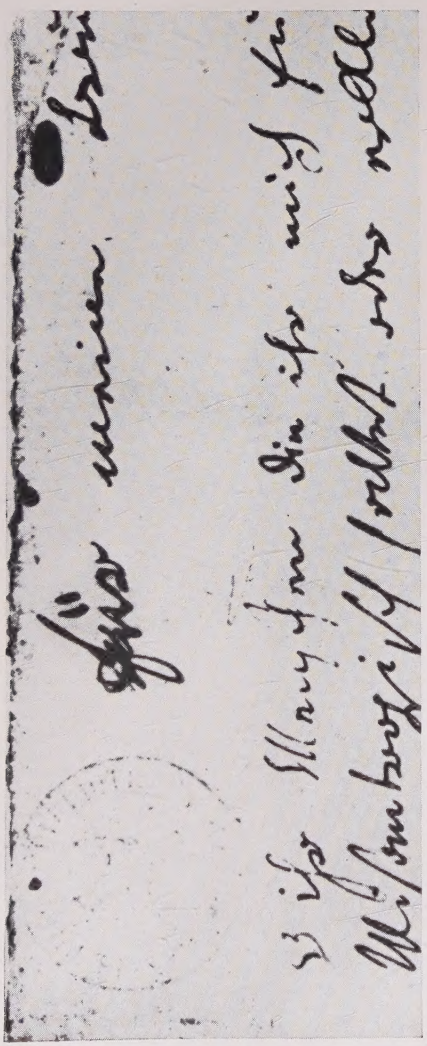


ABBILDUNG VII.

20. Faksimile Beethoven, Heiligenst. Testament.



LEBENSLAUF.

Am 12. Mai 1914 in Harburg-Wilhelmsburg I geboren, wurde ich nach dreijähriger Grundschulausbildung (1920—1923) und nach Absolvierung des Stresemann-Realgymnasiums zu Harburg-Wilhelmsburg I Ostern 1932 in der Philosophischen Fakultät der Hamburgischen (jetzt Hansischen) Universität immatrikuliert. Hier studierte ich Musikwissenschaft, und zwar Musikgeschichte bei Prof. Dr. Walther Vetter, Vergleichende Musikwissenschaft bei Prof. Dr. Wilhelm Heinitz, Musiktheorie bei Dr. Hans Hoffmann; Musikästhetik und Psychologie bei Prof. Dr. Georg Anschütz, Phonetik bei Prof. Dr. Giulio Panconcelli-Calzia, während ich meine praktische pianistische Ausbildung an der Harburger Klavierakademie Christiane Orth empfing. Allen meinen Lehrern möchte ich an dieser Stelle herzlichen Dank aussprechen.

Harburg-Wilhelmsburg I, im April 1936.

Hans-Walter Hövermann.